III Lic. I.
Cons. pp. 49-57
Docto. con. 64-72
I consl.
I consl. III 72-81 (Gr. Dan...

ARTA CREŞTINĂ ECLESIALĂ

Curs pentru specializările Teologie Pastorală şi Teologie Artă Sacră
Facultăţile de Teologie Ortodoxă din Bucureşti şi Iaşi

Lector univ. dr. Adrian Matei ALEXANDRESCU

Introducere

În sensul său cel mai larg, arta în genere este produsul unei activităţi spirituale şi artizanale de contemplare, interpretare şi exprimare a realităţii, activitate ce se exercită în genuri specifice, circumscrise fie artelor aşa-zis *temporale* (literatură, muzică, teatru, coregrafie, film), fie celor *spaţiale* (arhitectură, pictură, sculptură), acestora din urmă alăturându-li-se şi artele *aplicate* sau *somptuare* (miniatură, broderie, orfevrărie-argintărie, mobilier, sticlă etc.).

Dacă artele aparţinând primului grup sunt tratate de regulă separat, întrucât mai greu pot fi subsumate unui numitor comun, celelalte constituie, conform uzanţei, obiectul propriu-zis al Istoriei Artei.[1] Domeniul atotcuprinzător al artei universale include, desigur şi arta de înspiraţie şi factură religioasă, în cadrul căreia îşi află locul arta creştină, un domeniu aparte al acesteia constituindu-l **arta eclesială** (bisericească).

Studierea artelor este întreprinsă cu metodele disciplinelor **istorice** (propiu-zise şi auxiliare: arheologie, numismatică, epigrafie etc.), urmărindu-se în primul rând constituirea şi dezvoltarea patrimoniului artistic pe epoci şi pe arii geografice, apoi evoluţia şi interferenţa concepţiilor, curentelor şi stilurilor artistice, precum şi materializarea acestora în opere de artă definitorii pentru diversele culturi şi civilizaţii.

Studiul artelor se poate întreprinde şi din perspectiva **filosofiei** (estetică, axiologie, psihologie, morfologie etc.) şi, nu în ultimul rând, al **teologiei** (istorică, liturgică, sistematică etc.), întrucât numeroase opere purced dintr-o atitudine esenţial religioasă şi mărturisesc o certă vocaţie spirituală.[2] Trebuie precizat, cu toate acestea,

---

[1] Vătăşianu, *Istoria*, p.7.
[2] von Balthasar, *La Gloire*, vol. I, p.11s.

că nu orice artă de inspirație vag creștină și cu caracter incidental, personal poate fi luată în considerare atunci când se definește domeniul artei creștine avut aci în vedere, ci arta integrată cultului, arta așazicând îmbisericită.

În această ordine de idei se poate defini arta creștină drept arta care îngemănează arhitectura și iconografia întru constituirea **spațiului eclesial**, în acord cu funcționalitatea liturgică și simbolismul teologic consacrate de tradiție. Este, așadar, arta bisericească prin excelență, ale cărei opere sunt învestite cu calitatea de obiect de cult, având un statut aparte și solicitând o considerare de ordin diferit față de celelalte produse ale artei în genere.

Arta eclesială își are propria evoluție în cadrul vieții bisericești și deci propriul istoric, urmând în general cursul istoriei Bisericii dar și pe acela al istoriei artei, cu periodizarea de-acum consacrată: perioadei Bisericii Primare (sec.I-III) corespunzându-i arta paleocreștină; celei a Bisericii Sinoadelor (sec. IV-VIII) — arta protobizantină și arta bizantină a primei „vârste de aur", până după cezura iconoclastă; apoi Biserica înainte și după Schisma cea mare (1054) cu arta bizantină a celei de „a doua vârste de aur" (sec. IX-XIII); Biserica Răsăriteană și arta bizantină matură (sec. XIV-XV), până după căderea Constantinopolului (1453); Bisericile Ortodoxe și arta post-bizantină (sec. XVI-XVIII); în fine Biserica Ortodoxă Română și **arta bisericească** românească de tradiție bizantină (sec. XIX-XX).[3]

---

[3] Conceptul de *artă bizantină* acuză în mediile cărturărești o anume uzură, în sensul labilizării conținutului său, datorită, desigur, și neobișnuitei extensiuni în timp și spațiu a fenomenului ca atare, dar și diversității, nu totdeauna convergente, a punctelor de vedere din care acesta este abordat. Sintagma însăși este rezultatul unei convenții care, depășind conotația peiorativă inițială (remanentă în cuvântul "bizantinism" de pildă), conferă fenomenului o etichetă 'cultă' utilă, întrucît este general acceptată, amendabilă totuși, pentru a putea fi cu adevărat operantă.
Mai mult decât arta Bizanțului (stat sau cetate), cum este îndeobște definită, după un criteriu așazicând topografic și care-i eludează caracterul eminamente eclesial, **arta bizantină** este *arta oikoumenei creștine* în răstimpul de grație al *ecumenicității Bisericii*. Din această perspectivă, dimensiunea orizontală a oikoumenei și cea verticală a ecumenicității se alătură complementar, într-o viziune integratoare ce situează arta bizantină în firească ei continuitate, istorică și organică, din **arta paleocreștină**, respectiv în **arta post-bizantină** a Ortodoxiei.

Abrevieri bibliografice

ACR = *Arta creştină în România*, vol.1-5 (Bucureşti 1979-1985)

Balthasar, *La Gloire et la Croix* = H.U.von Balthasar, *La Gloire et la Croix: Les aspects esthétiques de la Révélation*, vol.1-2 (Paris 1968)

Balthasar, *Liturgie cosmique* = H.U. von Balthasar, *Liturgie cosmique. Maxime le Confesseur* (Paris 1947)

Bîcikov, *Estetica* = V.Bîcikov, *Estetica antichităţii târzii*, trad.rom. L.Dragomirescu (Bucureşti 1984)

BMI = *Buletinul Monumentelor Istorice* (Bucureşti 1970-74)

BOR = *Biserica Ortodoxă Română* (Bucureşti 1888-)

Bornaert, *Commentaires lit.* = R.Bornaert, *Les commentaires byzantins de la divine Liturgie du VII-e au XV-e siècles* (Paris 1966)

Branişte, *Liturgica* = E.Branişte, *Liturgica generală cu noţiuni de artă bisericească, arhitectură şi pictură creştină* (Bucureşti 1993)

Bréhier, *Civilizatia biz.* = L. Bréhier, *Civilizaţia bizantină*, trad.rom. N.Spincescu (Bucureşti 1994)

Capizzi, *Pantokrator* = C.Capizzi, *Pantokrator. Saggio d'esegesi letterario-iconografica* (Roma 1964)

Cennini, *Libro dell'Arte* = Cennino D'Andrea Cennini, *Il libro dell'arte o Trattato della pittura* ed. it.: G. & C.Milanesi (Florenţa 1859); R.Simi (Florenţa 1913 şi 1943); F.Brunello, L.Magagnato (Vicenza 1971); trad. engl.: M.Merrifield , *A Treatise on Painting Written by Cennino Cennini* (Londra 1844); Ch.J.Herringham, *The Book of Art of Cennino Cennini* (Londra 1899); D.V.Thompson, *The Craftman's Handbook* (Yale Univ.Press 1933, retip. New York f.a.); trad. germ. A.Ilg, *Das Buch von der Kunst* (Viena 1871, retip. Osnabrueck 1970); trad.fr.V.Mottez, *Le livre del'art ou traité de la peinture par Cennino Cennini* (Paris 1911); trad. rom. şi coment. de D.Belisare-Muscel, *Tratatul de pictură al lui Cennino Cennini* (Bucureşti 1937); N.Toscani, *Cennino Cennini: Tratatul de pictură* (Bucureşti 1977)

Chatzidakis, "Elpios Romaios" = M.Chatzidakis, "Εκ του Ελπιου του Ρομαιου", în *EEBS* XIV (Atena 1938)

Clement Alex., *Scrieri* = Clement Alexandrinul, *Scrieri*, pt.1-2 (Bucureşti 1982)

Constituţiile AP = *Constituţiile apostolice (Aşezămintele Sfinţilor Apostoli)*, text grec/latin în *MELV*; trad.rom. în *SPA* 2

DACL = *Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie*, 15 vol.(Paris 1903-)

Didahia AP = *Didahia (Învăţătura)celor 12 Apostoli* (Διδαχη των Δωδεκα Αποστολων)text grec/latin în *MELV*; trad.rom. D.Fecioru, în *SPA* 1, col. *PSB* 1 (Bucureşti 1979)

Didron-Durand, *Manuel* = A.Didron, P.Durand, *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine* (Paris 1845; retip. New York 1963)

Diehl, *Manuel AB* = Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, vol.1-2 (Paris 1925-26)

Dionisie Areopagitul, *(...)* = Dionisie Areopagitul, *De coelesti hierarchia(CH)*; idem, *De ecclesiastica hierarchia(EC)*; idem, *De mystica theologia(MT)*; idem, *De divinis nominibus(DN)*; idem, *Epistulae(Ep)*; text grec/latin *PG* 3; trad.fr. M.de Gandillac, *Oeuvres complètes du Pseudo-Denys l'Aréopagite* (Paris 1943); trad.engl. C.E.Rolt, *Dionysius the Areopagite. The Divine Names and the Mystical Theology* (Londra-Tornbridge 1979); trad.rom.folosite: C.Iordăchescu, Th.Simenschy, *Numele divine. Teologia mistică* (Iaşi 1936) şi C.Iordăchescu, *Ierarhia cerească. Ierarhia bisericească* (Chişinău 1932); cf. trad.rom. D. Stăniloae, *Sfântul Dionisie Areopagitul: Opere complete şi Scoliile Sfântului Maxim Mărturisitorul* (Bucureşti 1996)

Dionisie, *Carte de pictură* = Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, trad.rom. S.Bratu Stati şi Ş.Stati (Bucureşti 1979)

Dionys. *Hermineia* = *Dionysiou tou ek Phourna. Hermeneia tes zographikes technes kai kyriai autes anekdotoi pegai*, ed. A.Papadopoulos-Kerameus (St.Petersburg 1909)

DOP = *Dumbarton Oaks Papers*

Drăgulin, "Ecleziologia" = Gh.Drăgulin, "Ecleziologia Tratatelor areopagitice şi importanţa ei pentru ecumenismul contemporan", teză de doctorat, în *ST* XXXI (1979), nr.1-4

DTC = *Dictionnaire de théologie catholique* (Paris 1923-50)

Dură, "Teologia icoanelor" = N.Dură, "Teologia icoanelor în lumina tradiţiei dogmatice şi canonice ortodoxe", în *O* XXXIV (1982) nr.1, pp.65-73

Etheria, *Peregrinatio* = Etheria (Egeria), *Peregrinatio ad Loca sancta*, ed. P.Geyer, în "Itinera hierosolymitana, saeculi III-VIII", *CSEL*, 39 (Viena 1898); trad. rom. la M.Branişte, *Însemnările de călătorie ale Peregrinei Egeria (sec.IV)* (Craiova 1982)

Eusebius, *Historia* = Eusebius, *Historia ecclesiastica*, în *Eusebius Werke 2.1-3.Die Kirchengeschichte*,ed.E.Schwartz (Leipzig 1903-09)

Eusebius, *Vita* = Eusebius, *Vita Constantini*, în *Eusebius Werke 1.1. Uber das Leben des Kaisers Konstantin*, ed. F.Winkelmann (Berlin 1975)

Evdokimov, *Art de l'icône* = P.Evdokimov, *L'Art de l'icône. Une théologie de la beauté* (f.l. 1970, retip. 1981), trad.rom. G.Moga, P.Moga, *Arta Icoanei. O teologie a frumuseţii* (f.l.1 992)

Fecioru, "Teologia icoanelor" = D.Fecioru, "Teologia icoanelor la Sf.Ioan Damaschin" în *Ort* XXXIV(1982) nr.1, p.28-42

GB = *Glasul Bisericii* (Bucureşti 1941-)

GBA = *Gazette de beaux-arts*

Germanus, *Hist.Eccles.*= Germanus, patr..CP, Εκκλησιαστικη ιστορια και μυστικη θεωρια, în *PG*, t.XCVIII, c.383-453; trad.ital. N.Borgia, "Il Commentario liturgico di S.Germano, patriarca Constantinopolitano e la

versione latina di Anastasio Bibliotecario", în *StLit* 1 (Grottaferrata 1912); trad.engl. P.Meyendorf, *St.Germanus of Constantinople: On the Divine Liturgy* (Crestwood, N.Y.,1984); trad.rom. N.Petrescu, în *MO*,XXVI (1974) nr.9-10, XXVII (1975) nr.1-2, XXVIII (1976) nr.3-4

Ghenadie, *Iconografia* = Episcopul Ghenadie al Râmnicului, *Iconografia. Arta de a zugrăvi templele și icoanele bisericești* (București 1891; retip. sub egida Sf.Sinod, București 1903)

Godet, "Pseudo Denys" = P.Godet, Le Pseudo Denys l'Aréopagite, *DTC*, t.IV, pt.1, c.430s.

Grabar, *Empereur* = A.Grabar, *L'empereur dans l'art byzantin* (Paris 1936; retip. Londra 1971)

Grabar, *Iconoclasmul* = A.Grabar, *Iconoclasmul bizantin: Dosarul arheologic*, trad.rom. D.Barbu (București 1991)

Grabar, *Martyrium* = A.Grabar, *Martyrium: Recherches sur le culte des reliques et l'art chrétien antique*, 3 vol. (Paris 1943-46; retip. Londra 1972)

Grabar, *Peinture* = A. Grabar, *La peinture byzantine* (Geneva 1953)

Grabar, *Premier art* = A.Grabar, *Le premier art chrétien (200-395)* (Paris 1966)

Grecu, *Cărți de pictură* = V.Grecu, *Cărți de pictură bisericească bizantină* (Cernăuți 1936)

Grecu, "Erminii de pictură bizantină" = V.Grecu, "Erminii de pictură bizantină", extras din *Candela* 1939-41 (Cernăuți 1942)

Hartmann, *Estetica* = N.Hartmann, *Estetica*, trad.rom. C.Floru (București 1974)

Haussig, *Histoire CB* = H.W.Haussig, *Histoire de la civilisation byzantine*, trad.fr.H.Décarreaux (Paris 1967)

Hefele-Leclercq, *Conciles* = C.J.Hefele, H.Leclercq, *Histoire des Conciles*, 11 vol. (Paris 1907-52)

Hertling-Kirschbaum, *Catacombs* = L.Hertling, E.Kirschbaum, *The Roman Catacombs and their Martyrs*, trad.engl. J.Costelloe (Londra 1956; ed. rev.1960; retip. Londra 1975)

Hetherington, *Painter's Manual* = *The Painters Manual of Dionysius of Fourna*, trad.engl. P.Hetherington (Londra 1974)

Ioan Damaschin, *Imag.I-III* = Sf.Ioan Damaschin, *Contra imaginum calumniatores orationes tres*, în *PG* t.94; ed.critică B.Kotter, *Die Schriften des Johannes von Damaskos*, t.III, în *PTS*, t.17 (Berlin-New York 1975); v.și trad.rom.D.Fecioru, "Teologia icoanelor".

Janin, *Eglises CP* = R.Janin, *La géographie ecclésiastique de l'empire byzantin, I: Le siège de Constantinople et le patriarcat oecumenique, 3: Les églises et les monastères*, ed.II (Paris 1969)

Jenkins, *Studies* = R.J.H. Jenkins, *Studies on Byzantine History of the 9th and 10th Centuries*(Londra 1970)

Jerphanion, *Cappadoce* = G.de Jerphanion, *Une nouvelle province de l'art byzantin:Les églises rupestres de Cappadoce*, 2 vol. /4 pt. (Paris 1925-42)

Kazhdan, "Byzantium"= A.Kazhdan, " Byzantium", *ODB*, vol.1
Kitzinger, *Byz.Art* = E.Kitzinger, *Byzantine Art in the Making: Main Lines of Stylistic Development in Mediterranean Art, 3rd-7th Century* (Cambridge, Mass.1977)
Knoller, *Manuscrisul M.K.* = ed.J.Popp, *Martin Knoller — Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des 18.Jahrhunderts*, în *Mittelungen des Ferdinandeums* (Innsbruck 1904-1905)
Kosmas Ind. = *Kosmas Indicopleustès, Topographie chrétienne*, ed. W.Wolska-Conus, 3 vol. (Paris 1968-73)
Lampros, *Catalogue* = Sp.Lampros, *Catalogue of the Greek Manuscript on Mount Athos*, 2 vol. (Cambridge 1895-1900)
Lassus, *Album* = J.Lassus, ed., *Album de Villard de Honnecourt* (Paris 1968)
Lassus, "Maison des chrétiens" = J. Lassus, "La maison des chréetiens de Doura Europos", în *RA* (Paris 1969), fasc.1, p.129-40
Lassus, *Sanctuaires* = J.Lassus, *Sanctuaires chrétiens de Syrie* (Paris 1944)
Lazarev, *Istoria PB* = V.Lazarev, *Istoria picturii bizantine*, trad.rom. Fl.Chirițescu, 3 vol. (București 1980)
Liber de coloribus = *Liber de coloribus illuminatorum seu pictorum*, trad. D.V.Thompson Jr., în *Speculum*, I (1926), p.280s
Lossky, *A l'image* = V.Lossky, *A l'image et à la ressemblance de Dieu* (Paris 1967)
Lossky, *Théologie mystique*, = V.Lossky, *Essai sur la théologie mystique de l'Eglise d'Orient* (Paris 1944)
Lossky, *Vision of God* = V.Lossky, *The Vision of God* (Londra 1963)
MA = *Mitropolia Ardealului* (Sibiu 1956-)
Mango, *Sources & Documents* = C.Mango, *The Art of the Byzantine Empire: 312-1453, Sources and Documents* (Englewood Cliffs, N.J., 1972)
Mango, *Byz.Arch.* = C.Mango, *Byzantine Architecture* (New York 1976)
Mansi = G.D.Mansi, *Sacrorum conciliorum nova et amplissima collectio*, 53 vol./58 pt. (Paris-Leipzig 1901-27)
Manuscrisul lui Heraclius = *Heraclius: De coloribus et artibus romanorum*, ed. lat. cu introd., note și trad. engl. de M.Merryfield, în *Original Treatises on the Arts of Painting*, vol.I, p.166-257 (Londra 1849; retip. New York 1967); text lat., introd., note și trad. germ. de A.Ilg, "Von den Farben und Kunsten den Romer", în *Eitelbergers Quellenschriften*, IV (Viena 1873; retip. Osnabruek 1970)
Manuscrisul de la Lucca = *Compositiones ad tingenda musiva, pelles et alia...*, ed.lat. L.A.Muratori, *Antiquitates Italicae Medii Aevi*, vol.II, col.366-388 (Mediolani 1739). Text lat. și trad. engl. J.M.Burnam, *A Classical Technology* (Boston, 1920); text lat. și trad. germ. H.Hedfords, *Compositiones ad Tingenda Musiva* (Uppsala 1932)

Manuscrisul de la Quedlimburg = ed.H.Degering, A.Boeckler, *Die Quedlimburger Italafragmente* (Berlin 1932)

Manuscrisul de la Strasbourg = trad. engl. din germ. de V.& R.Borradaille, *The Strasbourg Manuscript. A Medieval Painter's Handbook* (Londra 1966)

Mappae Clavicula = *Mappae Clavicula. A Treatise on the Preparation of Pigments During the Middle Age*, ed. A.Way, în *Archaeologia or Miscallaneous Tracts Relating to Antiquity*, vol.XXXII, p.183-244 (Londra 1847); trad.engl.(cu facsimile originale lat.) C.S.Smith, J.G.Hawthorne, "Mappae Clavicula", în *TrAPS*, N.S., vol.64, pt.4 (Philadelphia 1974)

Maraval, "Epiphane" = P.Maraval, "Epiphane, Docteur des iconoclastes" în *Nicée II*, p.51-62

Maxim, *Myst.* = Maxim Mărturisitorul, *Mystagogia*, text grec/latin *PG* XCI, c.657-718; trad.fr. în *Irénikon* XIII-XV (1936-38); trad.rom. D.Stăniloae "Sf.Maxim Mărturisitorul: Cosmosul și sufletul, chipuri ale Bisericii", în *Revista Teologică* (Sibiu 1944), nr.3-4 și 7-8.

MB = *Mitropolia Banatului* (Timișoara 1951-)

Meyendorff, *Byz.Theology* = J.Meyendorf, *Byzantine Theology: Historical Trends and Doctrinal Themes* (New York 1974)

Meyendorff, *Christ* = J.Meyendorff, *Le Christ dans la théologie byzantine*, (Paris 1969)

Mihalcu, *Valori medievale* = M.Mihalcu, *Valori medievale românești* (București 1984)

Millet, *Recherches* = G.Millet, *Recherches sur l'iconographie de l'évangile aux XIVe, Xve et XVIe siècles*, (Paris 1916; retip.1960)

Mitrofanovici, *Liturgica* = V.Mitrofanovici, *Liturgica Bisericii Ortodoxe. Cursuri Universitare*, ed.1 de T.Tarnavschi (Cernăuți 1909), ed.2 de N.Cotlarciuc (Cernăuți 1929)

MMS = *Mitropolia Moldovei și Sucevei* (Iași)

MO = *Mitropolia Olteniei* (Craiova 1949)

Mora, *Conservation* = P.& L. Mora, P.Phillipot, *La conservation des peintures murales* (Bologna 1977); trad.rom.D.Pineta, *Conservarea picturilor murale* (București 1986)

Mureșianu, *Iconologia* = S.Mureșianu, *Iconologia creștină, occidentală și orientală* (București 1894)

Necula, "Simbolismul locașului " = N.Necula, "Simbolismul locașului de cult în opera liturgică a Sfântului imeon, arhiepiscopul Tesalonicului", în *GB* XLII (1983), nr.9-12

Nicée II = *Nicée II. Douze siècles d'images religieuses*, ed.F.Boespflug, N.Lossky (Paris 1987)

Nicolescu, *Moștenirea biz.* = C.Nicolescu, *Moștenirea artei bizantine în România* (București 1971)

Nyssen, *Începuturile PB* = W.Nyssen, *Începuturile picturii bizantine*, trad.rom. D.Stăniloae (București 1975)
ODB = *The Oxford dictionary of Byzantium*, ed. A.Kazhdan, 3 vol. (New York-Oxford 1991)
Ort = *Ortodoxia* (București 1948-)
Ouspensky, *Théologie de l'icône* = L.Ouspensky, *La Théologie de l'icône dans l'Eglise orthodoxe* (Paris 1980); trad.rom. T.Baconsky: L.Uspensky, *Teologia icoanei* (București 1994)
Păcurariu, *IBOR* = Păcurariu, M., *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, vol.1, 2, 3 (București 1980,1992,1997)
PG = *Patrologiae cursus completus*, Series graeca, ed.J.-P.Migne, 161 vol./166 pt. (Paris 1857-66)
PL = *Patrologiae cursus completus*, Series latina, ed. J.-P.Migne, 221 vol./222pt. (Paris, 1844-80)
Popescu, "Basilica și sinagoga"= E.Popescu, "Basilica și sinagoga în sud-estul european în epoca protobizantină (sec.IV-VI)", *ST*, XLII(1990), nr.4, p.59-70
Popescu, *Bizantinologia* = Em.Popescu, *Bizantinologia*, curs dactilografiat (1989-90), Facultatea de Teologie Ortodoxă București
Popescu, *InscrGrL* = Em.Popescu, *Inscripțiile grecești și latine din secolele IV-XIII descoperite în România* (București 1976)
Pozzo, "Breve istruzione" = A.Pozzo, "Breve istruzione per dipingere a fresco", în *Prospettiva de'Pittori ed Architetti* (Roma 1692, retip.1758)
Prokopios, *Opera* = *Procopii Caesariensis opera omnia*, ed. J.Haury, G.Wirth, vol. 1-2 *De belliis* (Leipzig 1962-63); vol. 3 *Historia arcana* (Leipzig 1963); vol. 4 *De aedificiis* (Leipzig 1964)
PSB = *Părinți și scriitori bisericești* vol.1- (București 1979-)
Ramureanu, "Cinstirea icoanelor" = I.Rămureanu, "Cinstirea sfintelor icoane în primele trei secole", *ST* XXIII (1971), nr.9-10, pp.621-71
Rhalles-Potles, *Syntagma* = G.A.Rhalles, M.Potles, *Syntagma ton theion kai hieron kanonon*, 6 vol. (Atena 1852-59; retip.1966)
Rice, *Art Byz.* = D.T.Rice, *The Art of Byzantium* (Londra 1959)
Riou, *Monde et Eglise* = A.Riou, *Le Monde et l'Eglise selon Maxime le Confesseur* (Paris 1973)
Rordorf, *Liturgie* = W.Rordorf, *Liturgie, foi et vie des premiers chrétiens* (Paris 1986)
Rostovtzeff, *Excavations* = M.Rostovtzeff et al., *The Excavations at Dura-Europos*, Reports I-IX (New Haven 1929-1946)
Rostovtzeff, *Dura-Europos* = M.Rostovtzeff, *Dura Europos and Its Art* (Oxford 1938)
Runciman, *Civilisation* = St.Runciman, *La civilisation byzantine* (Paris 1934)
Sarafidi, *Dicționar grec-român* = H.Sarafidi, *Dicționar grec-român*

(Constanța 1935)
Săndulescu-Verna, *Erminia PB* = C.Săndulescu Verna, *Erminia picturii bizantine* (Timișoara 1979)
SC = *Sources chrétiennes*
Schafer, "Iustinianus I" = T.Schafer, "Iustinianus I et vita monachica," în *Acta Congressus Iuridici Internationalis, Romae,12-17 Novembris 1934*, vol.1 (Roma 1935)
Schiopu, "Tâmpla" = I.Schiopu, "Tâmpla (catapeteasma) bisericilor ortodoxe" *BOR* LXXXVI (1968), nr.11-12
Schonborn, *Icône du Christ* = Ch.Schonborn, *L'icône du Christ. Fondements théologiques*, ed. II, (Paris 1986); trad.rom. V.Răducă, *Icoana lui Hristos* (București 1996)
Sendler, *L'icône* = E.Sendler, *L'icône, image de l'invisible. Elements de théologie, esthétique et technique* (Paris 1981)
Simeon Thess., *Tractat* = Simeon Thessalonicensis, Περι του Ναου, în *PG*, t.CLV, după ed. princeps a patr.Dosithei al Ierusalimului(Iași 1683); trad.rom. Chesarie, *Simeon, arhiep. Tesalonicului: Voroavă de întrebări și răspunsuri* (București 1765); retip. de T.Teodorescu, *Tractat asupra tuturor dogmelor credinței noastre ortodoxe, după adevăratele principii puse de Domnul Nostru Iisus Hristos și urmașii săi* (București 1865-66)
Sophron., *Logos* = Sophronios Hierosol., *Cuvânt cuprinzând toată descrierea bisericii și expunerea amănunțită a tuturor celor ce se săvârșesc la dumnezeiasca slujbă*, text grec/latin în *PG*, t.LXXXVII, c.3981-4002; trad.rom. N.Petrescu, "Sofronie, Patriarhul Ierusalimului: Comentariu liturgic", în *MO* XVI (1964), nr.5-6
SPA 1 = *Scrierile Părinților Apostolici, dimpreună cu Așezămintele și Canoanele Apostolice*, 2 vol. (București 1927-28)
SPA 2 = *Scrierile Părinților Apostolici*, col. *PSB*1 (București 1979)
ST =*Studii Teologice* (București 1949-)
Stăniloae, *Chipul nemuritor* = D.Stăniloae, *Chipul nemuritor al lui Dumnezeu* (Craiova 1987)
Stăniloae, *Dogmatica* = D.Stăniloae, *Teologia dogmatică ortodoxă*, vol.1-3 (București 1978)
Stăniloae, *Filocalia* = D.Stăniloae, *Filocalia sfintelor nevoințe ale desăvârșirii*, vol.1-4 (Sibiu 1947-48; reeditate de ed."Harisma", București 1992-94), vol.5-11(ed. I.B.M.O., București 1977-90), vol.12 (ed. "Harisma ", București 1991)
Stăniloae, "Hristologie și iconologie" = D.Stăniloae, "Hristologie și iconologie în disputa din secolele VIII-IX", *ST* XXXI (1979), nr.1-4
Stăniloae, "Locașul bisericesc"= D.Stăniloae, "Locașul bisericesc propriuzis, cerul pe pământ sau centrul liturgic al creației", *MO* XXXI (1981) nr.3-4

Stăniloae, "Mistagogia Sf.Maxim" = D.Stăniloae, "Cosmosul şi sufletul, chipuri ale Bisericii"(Mistagogia Sf.Maxim Mărturisitorul), trad. şi note, în *Revista Teologică* (Sibiu 1944), nr.3-4 şi 7-8

Stăniloae, *Sf.Maxim: Ambigua* = D.Stăniloae, *Sf.Maxim Mărturisitorul. Ambigua*, trad., introd. şi note în col. *PSB* 80 (Bucureşti 1983)

Stăniloae, "Simbolul-icoana" = D.Stăniloae, "Simbolul ca anticipare şi temei al posibilităţii icoanei", *ST* VII (1957), nr.7-8, p.428-446

Stăniloae, *Spiritualitate şi comuniune* = D.Stăniloae, *Spiritualitate şi comuniune în liturghia ortodoxă* (Craiova 1986)

Ştefănescu, *Iconografia* = I.D.Ştefănescu, *Iconografia artei bizantine şi a picturii feudale româneşti* (Bucureşti 1973)

Stoicescu, "Cum se zugrăveau bisericile" = N.Stoicescu, "Cum se zugrăveau bisericile în secolul al XVIII-lea şi în prima jumătate a secolului al IX-lea", *MO* XIX (1967) nr.5-6, pp.408-29

Stoichiţă, "Studiu" = V.I.Stoichiţă, "Studiu introductiv", la Dionisie din Furna, *Carte de pictură*, trad.rom. S.Bratu Stafi şi Ş.Stati (Bucureşti 1979)

Tatarkiewicz, *Istoria esteticii* = W.Tatarkiewicz, *Istoria esteticii*, trad.rom. S.Mărculescu, 4 vol. (Bucureşti 1978)

Testamentum Domini = *Testamentum Domini nostri Jesu Christi*, text grec/latin în *MELV*

Theodor And., *Protheoria* = Theodor Andidensis, Προθεωρια κεφαλαιωδης περι των εν τη θεια λειτουργια γινομενων συμβολων και μυστηριων *PG*, t.CXL, c.417-68; trad.rom. N.Petrescu, "Theodor, episcop de Andida, Comentariu liturgic" în *BOR* LXXXIX(1971), nr.3-4

Theophilus, *Schedula* = Theophilus Presbyter, *Schedula diversarum artium*, ed. cu trad.fr. de Ch.de l'Escalopier (Paris-Leipzig 1843); ed. cu trad.germ. de A.Ilg, în *Quellenschriften fur Kustgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Rennaissance*, VII (Viena 1874); ed. cu trad. engl., introd. şi note, de R.C.Dodwell (Londra 1971); trad.engl. şi coment., J.Hawthorne şi C.S.Smith, *Theophilus: On Divers Arts* (Chicago 1963; retip. New York 1979)

Thunberg, *Microcosm and Mediator* = L.Thunberg, *Microcosm and Mediator. The Theological Antropology of Maximus The Confessor* (Lund, 1965)

Turchi, *Civiltà bizantina* = N.Turchi, *La civiltà bizantina* (Torino 1915)

Underwood, *Kariye Djami* = P.A.Underwood, *The Kariye Djami*, 4 vol. (New York-Princeton 1966-75)

Vasari, "Introduzione" = "Introduzione alle arti del disegno ciné architettura, scultura e pittura", în vol.I, p.168-213, din *Le vite de'piu eccellenti pittori, scultori ed architettori scritte da Giorgio Vasari, pittore aretino*, note şi coment. G.Milanesi, vol.I -IX (Florenţa 1906); trad.rom. şi note de Ş.Crudu, "Introducere la cele trei arte ale desenului, adică arhitectura, sculptura şi pictura", în vol.I, p.49-166, din *Giorgio Vasari, pictor şi*

arhitect din Arezzo: Viețile celor mai de seamă pictori, sculptori și arhitecți, vil.I -II (București 1962); trad.engl. L.S. Maclehouse, *Vasari on Technique* (New York 1960)

Vasiliev, *Histoire* = A.A.Vasiliev, *Histoire de l'Empire byzantin*, vol.1-2 (Paris 1932)

Vătășianu, *Ist.Artei* = V.Vătășianu, *Istoria artei europene*, vol.I: Epoca medie (București 1967)

Velmans, *Sviluppo e prestigio* = T.Velmans, *Sviluppo e prestigio dell'icone alla fine del Medioevo*, *OC* XXII(1982), nr.1-2, p.41-96

Vintilescu, "Arhitectura bizantină" = P.Vintilescu, "Dezvoltarea și răspândirea arhitecturii bizantine", în *BOR* LXXXV(1967), nr.1-2

Vintilescu, *Poezia imnografică* = P.Vintilescu, *Despre poezia imnografică din cărțile de ritual și cântare bisericească* (București 1937)

Vitruvius, *Arhitectura* = Vitruvius, *Despre arhitectură*, trad.rom. G.M. Cantacuzino, T.Conta și G.Ionescu (București 1964)

Voinescu, "Caiet de modele" = T.Voinescu, "Un caiet de modele de pictură medievală românească", în *Pagini de veche artă românească*, vol.III (București 1974)

Winfield, "Paint.Methods" = D.C.Winfield, "Middle and Later Byzantine Wall Painting Methods", *DOP* 22 (1965) 61-139

Winfield, "Proportion & Structure" = J. și D.Winfield, "Proportion and Structure of the Human Figure in Byzantine Wall-Painting and Mosaic", *BAR*,IS 154 (1982)(Cambridge, Mass., 1970)

I. ARTA PALEOCREȘTINĂ

Premise biblice

Iconomia mântuirii, privită dintr-o anumită perspectivă a devenirii spirituale, care include firesc și istoria artei, parcurge un curs ascendent, evoluând de la *idol* la *simbol* și de aici la *icoană*, fiecare din acestea ilustrând un anumit raport al omului cu Dumnezeu, respectiv înstrăinarea de după cădere, apoi pregătirea și, în fine, realizarea mântuirii.[4]

Pe acest itinerar, deci, Revelația urmează două stadii, cărora le corespund simbolul și respectiv icoana, într-o relație care exprimă totodată și raportul dintre Vechiul și Noul Testament, raport complex, așa cum lasă să se întrevadă dealtminteri și circumstanțele întrunirii Sinodului Apostolic de la Ierusalim (Fapte XV). După cum Legea Nouă nu a suprimat pur și simplu Legea Veche, tot așa icoana nu a scos de îndată și cu totul din uz simbolul: el va dăinui și își va păstra o certă perenitate, atât în spiritualitatea, cât și în arta creștină.

Este știut că Apostolii nu au impus creștinilor dintre neamuri obligativitatea respectării Legii Vechi, dar au recomandat stăruitor evitarea idolatriei și, odată cu aceasta, abținerea de fapt de la tot ceea ce ar fi putut reactualiza sau măcar evoca în conștiința lor manifestările de cult păgâne. Or, este de înțeles că primele vizate în acest sens erau "chipurile" (ειδολα, *simulacra*) care făcuseră gloria artei greco-romane și puteau face (încă) seducător păgânismul.

De aceea, arta antichității târzii, esențialmente păgână și ultim reazem al idolatriei, nu putea fi acceptată *tale quale* de spiritualitatea creștină, expresie a unei religiozități de austeră moralitate, orientată eshatologic spre viața viitoare, spre Împărăția lui Dumnezeu. Dedicați cu totul "slujirii cuvântului" (Fapte VI,4), Apostolii și apoi ucenicii lor direcți, evangheliștii, diaconii și bărbații apostolici în genere, nu-și vor fi pus problema artei decât cel mult pentru a o repudia, poate, pe aceea a vremii lor, singura de care și aveau cunoștință dealtfel.[5] Or, ceea ce aceasta oferea privirii și sensibilității contemporanilor era departe de a întruni aprecierea chiar și a păgânilor înșiși.[6]

---

[4] Plasarea problematicii în perspectiva teologică și istorică adecvată, așa cum o trasează Pr.Prof. D.Stăniloaie este mai relevantă decât simpla aliniere de texte biblice pro și contra imaginilor (Stăniloaie, "Simbolul-icoana", p.429).

[5] Arhidiaconul Ștefan găsește vană pretenția de a adăposti pe Dumnezeu în "temple făcute de mâini omenești"(Fapte VII,48); la fel, Sf.Ioan Evanghelistul privește încercarea de a i se face portretul ca fiind fără sens, întrucât nu înfățișarea fizică, ci sufletul îl reprezintă pe om (*Viața Sf.Ioan*, apocrifă grecească tradusă parțial în Grabar, *Iconoclasmul*, p.40); așadar dacă în principiu nici arhitectura și nici pictura nu-și află rostul, cu atât mai puțin sculptura, adică "cioplirea sau turnarea de chipuri".

[6] Dacă înainte Platon preferase artei iluzioniste a timpului său arta arhaică a începuturilor, acum un Seneca, Tacitus sau Pliniu nu puteau accepta naturalismul grotesc în care eșuase gustul artisic

Primii scriitori creştini şi în special Apologeţii, preocupaţi în general să combată păgânismul în toate formele lui— şi nu în ultimul rând în arta ce-i fusese aservită—au fost puşi totuşi, la un moment dat, în situaţia de a lua act de existenţa unei arte creştine incipiente şi de a se pronunţe, chiar dacă în general negativ, asupra ei.[7] Arheologia atestă la rândul său numeroase vestigii ale artei paleocreştine, de la crucea incizată pe peretele unei case din Herculanum înainte de anul 79, cea dintâi reprezentare sigur datată a unui motiv iconografic pe un monument creştin,[8] până la *domus ecclesiae* de la Dura-Europos, cel mai vechi ansamblu de artă eclezială (arhitectură şi iconografie) care ni s-a păstrat, de asemenea sigur datat, dinainte de 232.[9]

Coexistenţa unor atitudini contradictorii, de refuz şi respectiv de acceptare a artei în ambianţa creştină, îşi poate afla explicaţia în confruntarea, pe un plan mai larg şi în contexte variate, a însăşi exigenţei doctrinare cu imperativul circumstanţelor concrete. Faptele Apostolilor oferă o paradigmă instructivă în acest sens, când îl prezintă pe Sf.Ap. Pavel, animat de recunoscutul zel (şi geniu) misionar, axându-şi predica din Areopag pe o argumentare ad-hoc, prilejuită de întâlnirea —în cetatea plină de idoli, dealtfel— a unui altar închinat "Dumnezeului necunoscut" (αγνοστοσ Θεοσ), pe care venea să îl vestească acum atenienilor (Fapte XVII,23). Este un episod simptomatic, care poate lămuri întrucâtva momentul inserţiei predicii creştine (κερυγμα) în mediul cultural al antichităţii târzii, prefigurând totodată şi tipul de relaţie ce se va statornici între acestea, relaţie care priveşte direct şi arta creştină.

Se poate spune, chiar anticipând întrucâtva, că în măsura în care un element al culturii antice nu (mai) avea o semnificaţie ideologică sau cultică acuzat păgână, când era, deci, neutru din punct de vedere religios, el putea fi împropriat de noua religie şi uneori putea fi chiar îmbisericit. Exemplul limbii greceşti comune (κοινη διαλεκτοσ) care, deşi mediu natural al sincretismului cultural-religios păgân, a putut fi preluată totuşi de Evanghelie şi Liturghie, este mai mult decât edificator în acest sens; el consună perfect, dealtfel, cu opţiunea, aproape sincronă, pentru folosirea în cult a caselor particulare şi mai târziu a edificiilor publice civile, necontaminate, aşazicând, religios: nici templele şi nici sinagogile nu par să fi servit drept prototip pentru edificiile bisericeşti ulterioare, ci *basilica forensis*,

---

contemporan: reproducerea celor mai sângeroase scene de circ, ca în mozaicurile din Piazza Armerina, Sicilia (Haussig, *Histoire CB*, p.39), ori execuţiile "in vivo"de prizonieri în spectacolele teatrale, pentru "veridicitate" (Bîcikov, *Estetica*, p.45,81,243).

[7] Atenagora, Taţian şi chiar Tertulian au respins cultura şi arta păgână *de plano*; mai nuanţat şi selectiv Origen şi Clement Alexandrinul (Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p.624-25; Bîcikov, *Estetica*, p.71s.

[8] Branişte, *Liturgica*, p.210; reproducere la D.Rops, *Jesus in seiner zeit* (Viena-Munchen 1936) p.228.

[9] Lassus, *Sanctuaires*, p.5 s; Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.25,27; Rordorf, *Liturgie*, p.479 s; Branişte, *Liturgica*, p.287.

care găzduia în mod curent ședințele de tribunal și activitatea comercială -de bursă, s-ar zice azi- din forum.[10]

Dar o zestre κοινη (comună) exista și în domeniul artelor plastice, în genul repertoriilor artizanale de uz curent în atelierele elenismului târziu, conținând motive ornamentale și teme iconografice general aplicabile în decorul locuințelor și mai ales în arta funerară a hypogeelor și sarcofagelor, teme cărora sincretismul le estompase, sau anulase chiar, sensul religios originar, lăsându-le o semnificație simbolică general umană și universal accesibilă. Aceste leit-motive simbolice, ornamentale sau figurale, cu rol preponderent decorativ, vor fi putut intra cu atât mai ușor în uzul creștin cu cât întrebuințarea unora dintre ele fusese validată chiar în Vechiul Testament.

Este știut, desigur, că Legea veche interzicea formal și expres idolatria și confecționarea sub orice formă a idolilor și, odată cu aceasta, crearea oricăror *chipuri* — imagini figurale pasibile de închinare (*Decalogul*, Ieș.XX,2-17). Nu este mai puțin adevărat, totuși, că în ambianța cultică era îngăduit *simbolul*, mai ales cel de factură ornamentală, cu rost decorativ, dar și cel figural, chiar, cu funcție evocativă sau revelatoare și uneori apotropaică. Cortul mărturiei și obiectele afierosite din el, perdelele brodate, *toiagul lui Aaron* și *năstrapa cu mană*, *tablele Legii* și *chivotul cu Heruvimii măririi*, în fine *șarpele de aramă* sunt tot atâtea ilustrări ale funcțiilor simbolice enumerate mai sus și care vor fi preluate ca atare în templul lui Solomon, într-un decor ornamental și figural substanțial îmbogățit (Ieș.XXXVI-XXXVIII; cf. III Regi,VI și II Paral.III-IV). Cărțile înseși ale Vechiului Testament, în special cele profetice, abundă în simboluri, în așa măsură încât (pre)figurarea simbolică apare ca o trăsătură definitorie pentru spiritualitatea vetero-testamentară, dovada unei religiozități dinamice, tinzând spre viitorul mesianic, spre "plinirea vremii".

Creștinismul însuși, care trăise această "plinire a vremii" și se legitima de la ea, era animat, nu mai puțin, de același dinamism, și la fel orientat spre viitor, spre Venirea a doua a Domnului - Παρουσια - și instaurarea Împărăției lui Dumnezeu (I Tes.IV-V). De aceea, noua spiritualitate rămâne atașată de simbol și, pornind de la faptul istoric al Întrupării Domnului, va reevalua din această perspectivă aproape întreg Vechiul Testament ca prefigurare a celui Nou, elaborând o simbolistică specifică axată pe relația tip-antitip, ce va caracteriza nu numai gândirea ci și arta creștină.[11]

Această trăsătură constantă se face simțită încă de la primele începuturi în pictura catacombelor. Astfel, patriarhul Noe, zugrăvit ca orant în arca sa ca într-o colimvitră-sarcofag și fără alte accesorii (în Capella graeca din catacomba

---

[10] Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.38; Rordorf (*Liturgie*, p.492s) propune și ipoteza aportului intermediar al sinagogilor de tip basilical; în ceea ce privește relațiile reciproce între comunitățile de creștini și iudei, Popescu, "Basilica și sinagoga", p.59s.

[11] Evanghelia după Matei pare structurată pe episoade corespunzătoare profețiilor vetero-testamentare.

Priscillei), evocă mai întâi episodul biblic al potopului, figurează botezul Domnului și prefigurează pe toți creștinii ce se vor mântui în nava Bisericii, prin apa botezului.

Numeroase alte exemple arată că aproape orice episod biblic, rafinat prin reflexia teologică, asimilat liturgic în cult, filtrat prin sensibiliatea artistică și stilizat cu mijloacele artei, poate primi investitura unui astfel de simbolism multiplu.

Simbolistica paleocreștină

Primele vestigii ale artei creștine —dacă nu chiar începuturile acesteia— sunt localizate în ambianța cimiterială (subterană) a hypogeelor mediteraneene, cele mai cunoscute dintre acestea fiind cele din catacombele Romei. Credința în nemurirea sufletelor și învierea trupurilor i-a determinat pe creștini nu numai să evite incinerarea și să adopte ca regulă generală înhumarea celor răposați, dar și să acorde o atenție particulară atât ritualului cât și decorului funerar, ambele îndatorate, dealtfel, să confere substanță și să dea expresie adecvată acestor convingeri.[12] De aceea, fie că odihneau într-un simplu *loculus*, sau în spațiul mai elaborat al unei nișe arcuite (*arcosolium*), ambele practicate în coridoare sau amenajate în camere speciale (*cubicula*), fie că erau depuși în sarcofage adăpostite la rândul lor în *cryptae* sau *capellae*, era firesc ca primii creștini să fie însoțiți de acele semne care le îngăduiseră —în viață fiind— să se recunoască între ei, pentru ca acum să le ateste, odată cu apartenența comunitară, credința în nemurirea sufletului și, mai ales, nădejdea învierii deobște.

Crucea este semnul hristic prin excelență și cel dintâi dintre simbolurile creștine, cunoscut ca atare nu numai de creștini dar și de necreștini, care-i numeau pe cei dintâi, nu fără o nuanță peiorativă, se pare, σραυρολατραι, *religiosi crucis*.[13] De aceea, pentru a nu fi expus profanării, dar și pentru că i se acorda o venerație deosebită, semnul Crucii este de multe ori tăinuit între liniile ornamentale ale decorului pictural sau sculptural, ori disimulat sub alte forme asemănătoare precum, ancora, tridentul sau farul, vechi simboluri ale speranței în lumea de navigatori a Mediteranei. Pentru primii creștini dealtfel, și un simplu jug, catargul unei corăbii, pasărea cu aripile întinse, dar mai ales omul (*orans*), cu brațele ridicate în rugăciune, evocă în chip natural semnul Crucii, încât întreaga creație este percepută ca fiind structurată cruciform.[14]

---

[12] I.D.Ștefănescu, *Iconografia*, p.13; Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.15 s.

[13] Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p. 635 (citează pe Tertulian, *Apologeticum*, 16); cf. Braniște, *Liturgica*, p.210.

[14] Minucius Felix, *Octavius*, XXIX, la Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p. 634-35.

Alte simboluri din seria celor neînsufleţite, ca sfeşnicul, lira, coroana, sau vita de vie, măslinul ori crinul, încărcate de multiple sugestii biblice, vin la rândul lor să ilustreze începuturile iconografiei creştine pe bolţile şi pereţii hypogeelor, pe sarcofage şi stele funerare, pe sfeşnice, potire, inele, medalii etc. Li se adaugă uneori, pentru precizarea sensului, semne grafice precum literele A şi Ω sau T dar mai ales *monogramul* lui Hristos -Χριστμον-, pe care-l compun prin suprapunere literele greceşti X şi P.

Sunt întâlnite şi simboluri zoomorfe precum *Leul* ("din Iuda"),*cerbul, păunul* sau *pasărea phoenix, delfinul* şi altele, care evocă persoana biblică, istorică a Domnului ori sugerează învierea din morţi, ca tot atâtea ilustrări ale ideii de nemurire preluate din mediul cultural antic.

O contribuţie iconografică genuin creştină, de o semnificaţie universal împărtăşită, o constituie acrostihul rezultat din iniţialele cuvintelor ce alcătuiesc în greceşte invocaţia *Iisus Hristos Fiul lui Dumnezeu Mântuitorul* (Ιησους Χριστος Θεου Υιος Σοτηρ) —ΙΧΘΥΣ— care înseamnă totodată *peşte* şi trimite la unul din cele mai cunoscute simboluri paleocreştine. Împreună cu Αμνος (*Miel*), Ιχθυσ desemnează pe Însuşi Mântuitorul, evocând texte şi episoade biblice cunoscute şi comportând totodată o multiplă simbolistică baptismală şi euharistică. În timp însă ce Mielul este înfăţişat adesea cu nimb (aureolă) şi purtând Crucea, tema Peştelui nu este întregită cu asemenea atribute, ci i se va asocia în timp, ancora, ca figură a Crucii, apoi coşul cu pâini (evocând episodul istoric al săturării mulţimilor, dar şi frângerea pâinii la Cina cea de Taină şi, prin extensie, Euharistia) şi, în fine, figura Pescarului —"de suflete"— aluzie la chemarea Apostolilor desigur, dar şi la activitatea lor misionară, kerigmatică şi baptismală.[15]

Cu aceasta, evoluţia iconografiei creştine abordează de acum seria simbolurilor antropomorfe, de o factură figurativă mai complexă şi uneori mai elaborată. Intr-un stadiu incipient, ele pot fi preluări ale unor teme din repertoriul decorativ elenistic, simple forme pentru conţinuturi aparţinând sferei spirituale, religiozităţii în genere şi nu unui cult anume, ca de pildă tema *Anotimpurilor,* ilustrând vremelnicia, dar şi continua renaştere a firii, *Orfeu* îmblânzind cu lira sălbăticia naturii dar şi a moravurilor, sau *Amor şi Psyche* zugrăvind fericirea paradisiacă.[16]

Curând, o iconografie mai evoluată va propune tema *Orantului* pentru a figura starea sufletelor în Rai, temă de inspiraţie biblică şi de factură creştină, atât în conţinut cât şi în expresie. Alături de aceasta, o altă contribuţie originală a noii iconografii va fi tema *Păstorul cel Bun* care, deşi comparabilă cu unele reprezentări criofore antice, constituie indubitabil o temă specific creştină, biblică, întrucât corespunde unui leit-motiv profetic vetero-testamentar (Is.XL,11;

---

[15] Hertling-Kirschbaum, *Catacombs*, p.196s, 220s; Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p. 630s (cu bibliografia temelor).

[16] Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.17-18.

Iez.XXXIV,12; Ps.XX,1-2), figurează soteriologic persoana Mântuitorului — "Păstorul Cel Bun" (In.X,11; Lc.XV,4; Evr. XIII,20) şi ilustrează totodată, eshatologic, unul din cele mai vechi texte liturgice din slujba înmormântării referitor la "oaia cea pierdută"(*Ordo commendationis animae*).

În această ordine de idei, dacă în zestrea κοινη a imagisticii antice, primii creştini au putut identifica unele motive compatibile, apte a figura, chiar şi învăluit, persoana şi activitatea Mântuitorului, cu atât mai mult au putut recurge la inepuizabila zestre vetero-testamentară de tipuri şi simboluri, preluată ca atare atât în cultul, cât şi în literatura Bisericii primare. De aici şi frecvenţa cu care sunt înfăţişate în arta paleocreştină persoanele şi episoadele al căror caracter tipic-prefigurativ este validat, uneori în mod expres, chiar în Noul Testament: "semnul lui Iona", "Fiul Omului", dar şi David, Moise, Avraam, şi chiar Adam.

Se pune, desigur, problema dacă şi în ce măsură acest incontestabil aport vechi-testamentar a fost şi unul iconografic propriu-zis, adică imagistic, ori s-a produs doar în plan ideatic, conţinutal. Cunoscută fiind repugnanţa cu care spiritualitatea ebraică a considerat în general imaginile, osândindu-le nu odată ca blasfemii, o artă religioasă figurativă pare de neconceput în cadrul Sinagogii. Cu toate acestea, indiciul cultivării discrete a unei iconografii vetero-testamentare în ambianţa iudaică elenizată este confirmat arheologic, atât în diasporă cât şi în vechea Palestină.[17]

Mai mult chiar, episodul biblic al profetului Iona, aşa cum este zugrăvit în catacomba lui Callist (Roma), cu succesiunea scenelor de la dreapta la stânga, adică în sensul scrierii evreieşti, indică şi existenţa unor manuscrise (parţial) ilustrate ale Vechiului Testament,[18] apte să furnizeze modele—"izvoade" în limbajul erminiilor—pentru pictura murală.

Evreii rigorişti vor fi repudiat fără îndoială aceste producţii, ale coreligionarilor lor elenizaţi, dar creştinii, mai ales cei dintre neamuri, neîmpărtăşind defel rigorismul celor dintâi, au putut prelua cu atât mai uşor acest (neaşteptat) aport iconografic, cu cât el vizualiza conţinuturi spirituale deja asimilate cultic şi literar.

O trecere în revistă, fie şi sumar-expeditivă, a acestor teme ar fi suficientă pentru a induce constatarea că ele gravitează, fără excepţie aproape, în sfera soteriologiei, sau mai exact a iconomiei mântuirii. Atât simbolurile cât şi tipurile biblice (vetero-testamentare) din repertoriul paleocreştin ilustrează ideea mântuirii, zugrăvind cu precădere eroi şi episoade ale unor salvări miraculoase: Noe, Avraam şi Isaac, Moise şi israeliţii, Daniil între lei şi chiar David în lupta cu Goliat. Reprezentările nou-testamentare vor extinde considerabil registrul temelor taumaturgice, de la tămăduiri (Orbul, Hemoroissa), până la învierea din morţi (Lazăr), ca tot atâtea mărturii ale lucrării mântuitoare a Domnului, ilustrată

---

[17] Grabar, *Premier art*, p.24-2; Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p.628-39 (cu bibliografia generală).

[18] Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.24.

precum s-a văzut, magistral, de tema *Păstorul cel Bun*, şi care îşi va afla treptat o serie de noi formulări.

Pe de altă parte, dacă persoanele biblice zugrăvite ca *oranţi* propun modele, prototipuri ale mântuirii, un alt aspect, acela al intercesiunii —definitoriu pentru soteriologia şi iconografia creştină ulterioară— este ilustrat în catacomba Sfinţilor Petru şi Marcellin de pildă, unde ideea de mijlocire a mântuirii se traduce prin iniţierea în doctrina creştină, a Venerandei de către martira Petronella, aşa cum sugerează panerul cu rotuli sau volume din apropierea lor, precum şi codicele deschis de deasupra acestuia.[19]

Tema se regăseşte într-o scenă mai complexă din catacomba Priscillei, unde sufletul care se mântuieşte —*Orantul*— este încadrat de grupul *Învăţătorului* cu doi învăţăcei, de o parte, iar de cealaltă, de o femeie şezând în jilţ cu pruncul în braţe, închipuind —conform simbolisticii de-acum consacrate de literatura apologetică— *Ecclesia*, ţinându-şi fiii credincioşi la sân, nu fără o posibilă trimitere însă şi la tema *Fecioarei cu Pruncul*, ea însăşi figură a Bisericii şi Mijlocitoarea prin excelenţă.

Desigur, tematica soteriologică culminează, doctrinar şi iconografic, cu persoana şi lucrarea *Mântuitorului* însuşi— Ιησους Χριστος Θεου Υιος Σωτηρ. În acest sens, scenele evanghelice întâlnite în pictura catacombelor, dar şi în sculptura sarcofagelor, constituie un prim ciclu iconografic coerent din punct de vedere tematic. In completarea temelor enumerate mai sus, scena convorbirii lui Iisus cu femeia samarineancă (catacomba lui Callist) prezintă, de pildă, activitatea Domnului ca Învăţător, respectiv ideea mântuirii prin iniţiere.[20]

Pe de altă parte, încă de la finele veacului al II-lea, în catacomba Priscillei este ilustrată şi ideea Jertfei mântuitoare, într-o formulare destul de complexă, articulată pe mai multe niveluri: la prima vedere, este perceptibil motivul curent al agapei(creştine), cu şapte comeseni aşezaţi la o masă semicirculară, după modelul antic(1); dar pâinile şi peştii de pe masă, şi mai ales coşurile cu pâine de alături, situează indubitabil scena în context biblic, ca ilustrare a episodului înmulţirii pâinilor şi săturării mulţimilor(2); pe de altă parte, existenţa mesei, poziţia comesenilor, atitudinea personajului central care pare a frânge pâinea şi, nu în ultimul rând, paharul de pe masă, trimit la *Cina cea de Taină* (3), apoi la practica apostolică a "frângerii pâinii"(4) şi în fine la celebrarea jertfei euharistice, Taină a Bisericii şi condiţie a mântuirii(5). Această polisemie, caracteristică dealtfel unei iconografii prin definiţie simbolice, este cu atât mai proprie unui subiect din ordinea sacramentală definită (şi operând efectiv) prin simboluri. Şi aceasta nu este singura temă iconografică paleocreştină referitoare la Taine; în catacomba lui Callist, o începere ilustrând *in extenso* această tematică a fost supranumită "Capela Sacramentelor".[21]

---

[19] Hertling-Kirschbaum, *Catacombs*, p.233; Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.22.
[20] Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.26.
[21] Hertling-Kirschbaum, *Catacombs*, p.239s; cf. Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.22s.

Relevante pentru începuturile artei ecleziale sunt şi unele consideraţii de ordin morfologic şi stilistic prilejuite de pictura hypogeelor, mai întâi.[22]

Pentru tema Bunului Păstor de pildă, catacomba Domitillei oferă posibilitatea comparaţiei între o scenă bucolică aparţinând fazei păgâne a înhumărilor (sec.I) şi scena propriu-zis creştină (sec.IV). Din punct de vedere al mijloacelor de expresie, ambele relevă aceeaşi virtuozitate a artei elenistice, dar cu rezultate semnificativ diferite. Astfel, dacă în primul caz este evidentă preocuparea pentru redarea iluziei spaţiale de adâncime, pentru indicarea mişcării şi mai ales a volumelor, prin distribuirea consecventă a umbrelor şi luminilor şi raportarea acestora la sursa (unică) de lumină, în al doilea caz, această interpretare realistă face loc unei interpretări mai abstracte, care se traduce prin eliminarea axelor diagonale şi concentrarea reprezentării la un singur plan, ordonarea simetrică a compoziţiei şi schematizarea figurilor.

Neputând fi atribuită lipsei de măiestrie sau scăderii meşteşugului, această neglijare a valorilor naturalist - iluzioniste corespunde unei opţiuni conştiente care le consideră inapte sau cel puţin improprii pentru redarea Ideii, a Logosului. Or, este evidentă preocuparea de a comunica (spectatorului) o noţiune sau de a descrie o acţiune şi nu de a crea iluzia unei acţiuni aievea. Elementele compoziţiei (figurile) nu mai sunt subordonate relaţiei (funcţionale) dintre ele, ci sunt puse în relaţie cu privitorul, fiind investite cu o funcţie revelatoare, proprie dimensiunii simbolice a noii arte. În acelaşi timp, odată cu eliminarea iluziei de profunzime spaţială, se evită dematerializarea optică a peretelui, în acord cu o concepţie decorativă nouă, în vădită opoziţie cu vechea artă pompeiană, de pildă.

Funcţia simbolică şi principiul decorativ vor caracteriza dealtminteri arta monumentală creştină în întreaga ei evoluţie. Este, desigur, semnificativ faptul că aceste trăsături îşi găsesc o ilustrare promptă încă de la începuturile acesteia şi nu numai în legătură cu Bunul Păstor, ca în cripta Lucinei din catacomba lui Callist (sec.II), ci şi într-o serie întreagă de teme biblice: Jertfa lui Avraam, Tinerii evrei în cuptorul de foc, Noe etc., unde scenele sunt degrevate de orice intenţie narativă, personajele fiind înfăţişate simplu ca oranţi, ca suflete mântuite, în rai.

Nu întâmplător, acestei esenţializări în ordinea expresiei îi corespunde, în plan conţinutal, cristalizarea tematicii mântuirii, ambele concurând la afirmarea a ceea ce s-a numit dimensiunea soteriologică a artei paleocreştine, ca primă ilustrare a iconomiei mântuirii.

---

[22] Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.27.

Concepțiile privind **configurația** și **simbolismul** și, în funcție de acestea, amenajarea locașului de cult în Biserica primară pot fi, în măsura în care sunt decelabile în datum-ul arheologic și literar-documentar, deosebit de relevante pentru constituirea iconografiei creștine, sub aspectul programatic al *Erminiei*, adică al ordonării și distribuirii temelor în spațiul arhitectural dedicat cultului.

Urmând Cinei celei de taină, care a avut loc -după tradiție- în *foișorul de sus* (υπερωον), al casei părintești a evanghelistului Ioan Marcu, ritualul nou instituit al *frângerii pâinii* a fost săvârșit de apostoli în case particulare (Fapte 2,46), aparținând creștinilor convertiți, fie dintre iudei, fie dintre neamuri. Erau preferate anumite încăperi, acelea de primire în general și anume: *foișor*(Fapte 20,7), *atrium, triclinium* și uneori *basilica privata* sau "*casa egipteană*", specifice locuințelor obișnuite din ambianța mediteraneană orientală și greco-romană, apte să găzduiască adunarea euharistică (συναξισ) și în general reuniunea credincioșilor, numită de Sf.Ap.Pavel "biserica din casă"— εκκλησια κατ'οικον (Rom 16,5).[23]

Pe măsura extinderii comunității și a regularizării întrunirilor, folosirea ocazională a unor astfel de încăperi fiind tot mai frecventă, s-a impus necesitatea ca acestea să fie scoase din uzul profan și să fie dedicate numai adunării cultuale (συναξισ)[24], devenind "casa bisericii", *domus ecclesiae* (οικοσ εκκλησιασ), sau "*biserică titulară*" (de la *titulus*, încăpere specifică unor case romane), fie sub titlu privat, fie în posesia comunității, prin donație sau cumpărare.

Dacă inițial reuniunea era precedată de o simplă pregătire, similară celei din "foișorul așternut gata" pentru Cina cea de taină (Mc.14,12-15), care nu afecta caracterul de locuință și uzul domestic al încăperii și cu atât mai puțin configurația interioară a acesteia, odată cu destinarea ei permanentă și exclusivă cultului, s-au produs treptat și anumite amenajări, menite să înlesnească atât desfășurarea ritualului și a catehizării cât și participarea nestânjenită a asistenței la oficierea publică (λειτουργια).

Indicii privind caracterul și mobilul unor astfel de amenajări pot fi extrase din rezultatele cercetărilor întreprinse pe diverse șantiere arheologice din vechile situri mediteraneene și orientale.[25] S-au investigat, de pildă, vestigii ale unor locașuri preconstantiniene identificate sub fundațiile unor edificii bazilicale ulterioare, fapt ce a permis unele constatări interesante, între care este de amintit tendința asigurării unui spațiu determinat pentru cler și, respectiv, pentru

---

[23] Casa romană (mediteraneană) la Vitruvius, *Arhitectura* VI,5; tr.rom. p.273; detalii și plan la Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.40s; εκκλησιαι κατ 'οικουσ la Rordorf, *Liturgie*, p.475; cf.Braniște, *Liturgica*, p.282.

[24] Origen, Περι ευχησ (*De Oratione*), *PG*, vol.CXVI, c.180.

[25] Cele mai însemnate sunt prezentate, cu bibliografie, la Braniște, *Liturgica*, p.286-88.

credincioşi, de aici şi preocuparea pentru amplasarea mesei altarului într-un spaţiu specific: *absidă* sau *exedră*.

Rezultatele parţiale astfel obţinute şi-au aflat confirmarea în urma descoperirii ansamblului pluri-religios de la Dura Europos pe Eufrat (Siria), o localitate situată la marginea imperiului, unde coexistau (în sec.III), alături de unele temple păgîne mai vechi, o sinagogă şi o biserică creştină, toate împodobite cu picturi.[26]

Din punct de vedere arhitectonic, locaşul creştin reprezintă o evoluţie tipică pentru casa-biserică (*domus ecclesiae*): o locuinţă construită la jumătatea secolului al II-lea, având câteva camere grupate în jurul unei curţi, a fost transformată în biserică în anul 232 (dată consemnată de un grafit). Amenajarea a constat în comasarea a două încăperi într-una singură, rezultând o sală dreptunghiulară spaţioasă (aprox.11x5 m), afectată cultului liturgic curent (euharistic), cu altarul amplasat în latura de răsărit, o altă cameră fiind transformată în baptister, cu respectiva cuvă baptismală (κολιμβυτρα).[27]

Totodată, vechea pictură păgână (ale cărei urme sunt decelabile *in situ*) a fost înlocuită în această împrejurare cu pictură creştină, îndeajuns de elaborată morfologic şi stilistic şi destul de evoluată din punct de vedere iconografic. Edificatoare, în această ordine de idei, este mai ales constatarea că în spaţiul liturgic astfel constituit a putut fi articulat un program iconografic ad-hoc, adecvat tematic funcţionalităţii specifice fiecărei încăperi, ca o dovadă a evoluţiei pe care iconografia creştină a înregistrat-o între timp. Aici, ca şi în alte situri, este evidentă strădania de a obţine o anumită configurare interioară—chiar şi în spaţii preexistente, mai greu de subsumat unei tipologii comune—încât, dată fiind certa intenţionalitate a demersului, este interesant de văzut şi cărei exigenţe anume (în plan ideatic) îi corespunde.

În această ordine de idei, vechile rânduieli bisericeşti, legitimate de o tradiţie neîntreruptă ce urcă până în vremea Apostolilor, cuprind şi unele norme privitoare la dispoziţia locaşului de cult paleocreştin, în conformitate cu exigenţele cultului, desigur, dar şi cu un anumit simbolism. Astfel, în *ecclesia*—adunare, comunitatea era grupată pe categorii, bărbaţi şi femei de pildă, sau clerici (conform treptelor ierarhice), credincioşi (după starea socială), catehumeni (în stadii de iniţiere diferite), penitenţi (în diverse grade) etc., fiecare dintre acestea având-şi locul determinat în cadrul *synaxei*.

Or, această distribuţie, aşazicând spaţială a congregaţiei, era firesc să se regăsească şi în configurarea spaţiului real al *ecclesiei*—locaş. Pe de altă parte, aceasta corespunde şi cu imaginea simbolică a bisericii ca navă cârmuită de episcop sau ca staul al oilor (*Constituţiile Apostolice*, II,57) şi totodată cu viziunea

---

[26] Supra, cap.I, nota 6; cf. Cumont, *Fouilles*; Aubert, "Fouilles"; Bauer, "Chr.Chapel"; Rostovtzeff, *Escavations*; Kraeling, *Excavations*; Rostovtzeff, *Dura-Europos*; Lassus, "Maison des chrétiens" etc.

[27] Răműreanu, "Cinstirea icoanelor", p.638; Rordorf, *Liturgie*, p. 479sq.

detaliată din *Testamentum Domini* (I,19), care precizează nu numai compartimentarea edificiului, dar şi proporţiile, cu indicarea dimensiunilor respective.[28]

Este extrem de semnificativ, prin urmare, faptul că sus-menţionata amenajare interioară a celui mai vechi locaş de cult care s-a păstrat la Dura Europos corespunde cu destulă exactitate reglementărilor din acea vreme privind ambianţa adunărilor de cult, aşa cum sunt ele conţinute în versiunea locală, siriacă a *Didascaliei* (sec.III). Potrivit acesteia, încăperile destinate efectiv cultului euharistic trebuie să fie "orientate", adică situate pe axa est-vest, aceasta în evidentă legătură cu practica rugăciunii "*versus orientem*", recomandată de *Didascalie* pe baza unei vechi tradiţii de inspiraţie eshatologică.[29] Aşa se şi explică preocuparea cu totul aparte, manifestată încă în ambianţa paleocreştină, pentru înfăţişarea peretelui dinspre răsărit din încăperile de cult: fie că prezintă o suprafaţă simplă, fie că este prevăzut cu o nişă, arcosoliu, nişă absidială, exedră sau absidă -în sălile basilicale de mai târziu- din decorul oricât de restrâns al acestora nu lipseşte de regulă semnul crucii, ca un *memento* al Parusiei.

În ceea ce priveşte ambianţa decorativă generală a unor astfel de încăperi, ea poate fi cu uşurinţă aproximată pornind tot de la zestrea artistică a catacombelor.[30]

Acestea adăpostesc în încăperile mai speciale (cryptae, cubicula) adevărate capele, cu decoraţia obişnuită a caselor romane, graţie şi reflexului adânc înrădăcinat de prelungire în ambianţa funerară a atmosferei familiale, casnice, dar mai ales datorită preferinţei creştinilor pentru o artă neutră, domestică, dacă se poate, epurată de conotaţiile religioase păgâne. Pe de altă parte, ambianţa subterană, slab (sau deloc) luminată, impunea, desigur, un decor sobru, esenţializat, cu o necesară preponderenţă a fondurilor albe.

Decoratorii catacombelor, aceiaşi pe cât se pare cu cei ce zugrăveau şi locuinţele obişnuite, urmăreau aşadar o articulare arhitectonică a interioarelor, evitând iluzionismul şi *vedutele* (ilustrate) perspectivice pompeiene şi cu atât mai mult tablourile de gen, de inspiraţie mitologică. Peretele era delimitat orizontal de un soclu (zugrăvit) în partea inferioară, şi de un brâu de încadrare în partea superioară, reprezentând o cornişă; zona mediană era împărţită în panouri decorative prin chenare, întregul ansamblu fiind ritmat vertical de pilaştri. Dacă tavanele locuinţelor imitau, în stilul picturii de gen, umbrare (pergole sau filigorii) cu grinzi uşoare, suspendate şi vrejuri de plante agăţătoare, flori, fructe, amoraşi, măşti etc., printre care se străvede albastrul cerului, tavanele hypogeelor prezintă un decor mult simplificat, articulat arhitectonic ca şi pereţii, liniile geometrice evocând (disimulat) semnul crucii reluat în diverse variante. Un exemplu

---

[28] Braniştе, *Liturgica*, p. 302-303.
[29] Rordorf, *Liturgie*, p.483-84.
[30] Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.16-28; Hertling-Kirschbaum, *Catacombs*, p.196.

concludent în acest sens îl oferă tavanul din cripta Lucinei (sec.II), cu alternanța reprezentărilor *Păstorului cel Bun* și *Orantei* în decorul sever, preponderent geometric, axat pe tema crucii.

Chiar și atunci când este introdus decorul vegetal, pentru a ilustra de pildă tema anotimpurilor, ca în hypogeul lui Ianuariu, scenele de cules constituie pretextul desfășurării unei prodigioase ornamentici vegetale în registre orizontale, subordonate aceluiași principiu decorativ. Acesta este potențat, odată mai mult, de albul de var al fondului și paleta coloristică sobră, restrânsă la culorile naturale, în general pământuri, adecvate frescei.

Particularitățile stilistice și de concepție astfel conturate în ambianța hypogeelor se vor regăsi în chip firesc în amenajarea încăperilor destinate cultului euharistic din casele-biserici, *tituli* sau *domus ecclesiae*, articularea geometrică a decorului acestora oferind totodată și suprafețele adecvate (panouri decorative) pentru transpunerea la lumina zilei a scenelor iconografice cristalizate anterior în aceeași ambianță a catacombelor.

Iconografia paleocreștină

Același locaș de la Dura Europos stă mărturie în acest sens, asociind într-un singur ansamblu teme paleocreștine (*Păstorul cel Bun*), cu scene din Vechiul Testament (*Căderea protopărinților Adam și Eva în păcat, David și Goliat*) și din Noul Testament (*Iisus și samarineanca, Vindecarea ologului de la Vitezda, Potolirea furtunii pe mare, Mironosițele la Mormânt*). Aceasta din urmă reprezintă formularea strict evanghelică a temei *Învierea Domnului*, cu femeile Mironosițe și ostașii la Mormânt, formulare ce evocă —pentru prima oară, se pare— și Patimile Domnului, subiect abordat anterior cu extremă reticență.[31]

În lumina celor de mai sus, Dura Europos constituie un reper important într-o succesiune presupus numeroasă de alte asemenea ansambluri unitare (arhitectural și iconografic), dintre care doar o parte atestabile arheologic sau documentar. În această ordine de idei, el se află în situația privilegiată de a putea servi drept terminus ad quem într-o evoluție a iconografiei creștine ce-și are obârșia în arta funerară a hypogeelor, dar și ca terminus a quo, pentru evoluția ulterioară a acesteia.

Pentru retrasarea celei dintâi, în liniile esențiale cel puțin, poate fi interogată profitabil și sculptura paleocreștină, cu precădere cea de factură funerară. Dacă statuia de filosof (învățător) a lui Hipolit și statueta *Păstorului cel Bun* (ambele din sec.III, aflătoare în Muzeul Lateran) evocă teme paleocreștine cunoscute, reproducându-le ca atare, reliefurile sarcofagelor prezintă o iconografie creștină mai evoluată tematic și destul de elaborată. Evoluția avută aici în vedere se traduce în general prin ceea ce s-ar putea numi, mutatis mutandis, trecerea de la

[31] Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p. 637-39

lexic la sintaxă, adică juxtapunerea de o manieră coerentă a unor teme iconografice într-un limbaj încă incipient, dar nu lipsit de relevanță. [32].

Anumite circumstanțe, ținând de condițiile specifice pe care le implică uzul sarcofagelor, par să fi înlesnit un oarecare avans al iconografiei sculpturale față de cea picturală.

O posibilă explicație rezidă în faptul evident că doar persoane de o anumită stare materială și socială puteau procura materiale costisitoare, ca marmura ori porfirul, pe care să le încredințeze apoi, cu remunerația de rigoare, unor artizani consacrați, care să confecționeze opere (unicat) la comandă. Comunitățile creștine din primele două secole nu par să fi numărat între membrii lor oameni foarte bogați sau de rang înalt și din această pricină puținii creștini mai de vază sau mai cu stare, cum ar fi cei "din casa Cezarului" (Fil. 4,22) sau "preaputernicul Teofil" (Lc. 1,1; Fp. 1,1), vor fi apelat, de va fi fost cazul, la produsele de serie ale atelierelor de sculpturi funerare, cu grija evidentă de a alege, fie modele mai neutre religios, care să nu lezeze sensibilitatea creștină, fie din acelea cu o decorație mult simplificată, epurată pe cât posibil de reziduuri păgâne. Cert este că în secolul al III-lea, de când datează primele sarcofage specific creștine, decorul lor sculptural confirmă, succesiv, ambele alternative.

În această ordine de idei, unul din cele mai vechi monumente plastice creștine, sarcofagul din La Gayolle (începutul sec.III), derivat tipologic din modelul de pat grecesc, prezintă pe fațadă o succesiune de teme și motive paleocreștine, încadrate lateral de două reprezentări antice, presupuse a fi Soarele (bustul lui Apollo) și un *genius loci* (divinitate șezând).[33] Printre elemente de peisaj (râu, copaci, stânci) sunt înfățișate în ordine: tema *Pescarului de suflete*, motivul *ancorei*, *Oranta, Învățătorul și învățăcelul*, *Păstorul cel Bun*, fiecare dintre acestea justificând o interpretare în sens soteriologic a ansamblului, dar mai mult prin efect cumulativ decât printr-o formulare compozițională limpede. Pe lângă aceasta, factura arhaizantă și mai ales tematica mixtă, compozită plasează sarcofagul într-un stadiu tranzitoriu, tributar încă în mare măsură împrumuturilor din repertoriul păgân, dar și grevat în același timp de sincretismul religios caracteristic perioadei Severilor.[34]

---

[32] Kitzinger, *Byz.Art*, p.23s; Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.29s.

[33] Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.31.

[34] Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p.643 citează pe istoricul roman Aelius Lampridius care, în *Vita Alexandri Severi*, menționează că împăratul păstra în *lararium* imaginile lui Iisus, Apolonius de Tyana, Avraam și Orfeu, cinstindu-i ca binefăcători ai umanității. Prin urmare, deși temele (paleo)creștine , citite de la stânga la dreapta pot acredita următoarea interpretare: prin botezare (de către Pescar) se dobândește nădejdea (ancora) mântuirii sufletului (Oranta), iar prin inițierea (de Învățător) se asigură deplina mântuire (prin Bunul Păstor); totuși, această lectură nu reușește să includă cele două reprezentări antice și nu corespunde ierarhizării efective a scenelor pe fațadă, care dă întâietate Filosofului și nu Bunului Păstor; încât pare mai plauzibilă o lectură în cheie sincretist gnostică eventual, care să integreze figura apolinică (Logosul) și divinitatea

Se impunea ca o necesitate în acest context epurarea iconografiei creştine atât de reminiscenţele acuzat păgâne, cât şi de posibilele infiltraţii (subreptice) de sorginte gnostică. Pe linia acestei (salutare) evoluţii se înscriu şi câteva sarcofage de tradiţie alexandrină, ale căror reliefuri poartă pecetea acestei evidente epurări, înfăţişând un decor de extremă simplitate şi cu o iconografie încă arhaică.

Sarcofagul de la Palazzo dei Conservatori din Roma, o covată strigilată de tip alexandrin (sec.III), prezintă în panoul central tema *Păstorul cel Bun* (mesaj soteriologic evident), în nişele din flancuri câte un efeb cu făclia întoarsă spre pământ (vechi simbol al inevitabilei extincţii), iar în câmpuri, doar ornamentul (strigilat) specific. Acelaşi mesaj este ilustrat pe un sarcofag contemporan (aflător la Santa Maria Antiqua) prin temele *Păstorul cel Bun, Oranta, Pedagogul-Filosof* şi exemplificat totodată cu scena finală din episodul lui *Iona*.

Precum se vede, simplitatea face treptat loc unei decoraţii mai complexe, având în vedere că, în răstimpul secolelor I şi II, iconografia creştină îşi cristalizase propriile reprezentări, putînd furniza, deci, o tematică de-acum consacrată, aptă a înlesni extinderea reliefurilor sculptate pe întreaga suprafaţă disponibilă.

Astfel, un alt sarcofag-covată, similar celui de tip alexandrin descris mai sus, propune o iconografie mai amplă şi destul de elaborată, desfăşurând o friză în relief cu *Păstorul cel Bun* în centru, între două grupuri compuse simetric: de o parte *Învăţătorul* (cu un codice în mână) şi cei doi ucenici, iar de cealaltă *Mater Ecclesia* (cu un volumen) şi două figuri feminine, reprezentând, una—sufletul mântuit—*Oranta*, iar cealaltă—sufletul în stadiul de iniţiere. Două protome de berbec (servind şi drept mânere) încadrează friza ca un "memento mori" reminiscent din repertoriul antic funerar, nu fără legătură însă cu tema centrală a *Păstorului cel Bun*. Aceasta constituie, dealtfel, cheia de interpretare a întregii compoziţii, precizându-i caracterul eminamente soteriologic: opera mântuitoare a Domnului (Păstorul), are ca premiză lucrarea Sa învăţătorească (Pedagogul) şi se împlineşte în Trupul Său tainic (Biserica).

Este evidentă tendinţa (şi posibilitatea) articulării temelor într-un sistem (sintactic) coerent şi în acest sens se şi înscrie evoluţia iconografiei creştine în a doua jumătate a secolului al III-lea, nu fără legătură tocmai cu suportul perfect adecvat pe care îl oferă faţadele sarcofagelor. Pe o astfel de suprafaţă se pot derula chiar episoade biblice întregi, ca de pildă cel al profetului *Iona*, frecvent întâlnit dealtminteri în arta paleocreştină.

Pe de altă parte, orice sarcofag constituie un obiect de sine stătător, delimitat precis în spaţiu, fapt ce pretinde un decor unitar şi coerent tematic. Acesta se poate extinde fie pe întreaga faţadă, ca în cazul sarcofagului din Copenhaga, unde ciclul lui *Iona* se desfăşoară (continuu) într-o friză încadrată în flancuri doar de reprezentările simetrice ale *Păstorului cel Bun* (care-i

---

şezând (Entitatea supremă) reprezentate în flancuri şi care să justifice poziţia centrală a temei iniţierii (Gnosticul).

direcționează mesajul în sensul soteriologiei creștine), fie pe un singur registru al acesteia, atunci când suprafața este astfel împărțită pentru a face loc unui decor mai amplu. Este cazul cunoscutului sarcofag nr.119 din Muzeul Lateran (aproximativ 270-280), care înfățișează, în două frize orizontale, povestirea lui *Iona* (în registrul inferior) și diferite scene biblice din Vechiul și Noul Testament (în registrul superior), asociate după un criteriu de concordanță mai greu identificabil, cărora li se alătură teme paleocreștine cum ar fi *Pescarul* (cu undița) și *Păstorul* (într-un staul), precum și o serie de elemente pitorești din tradiția elenistică alexandrină.

În această ordine de idei, se poate acredita constatarea — importantă, dar deloc surprinzătoare— că succesiunea scenelor ce reproduc istorisirea biblică pare transpusă ca atare din paginile manuscriselor în reliefurile sarcofagelor, consfințind astfel introducerea procedeului narativ —și a stilului subsecvent— în friza sculpturală și de aici în pictura creștină ulterioară, în frescă sau în mozaic.

Concluzii

Arta paleocreștină însumează, precum s-a putut constata, pe lângă numeroase vestigii arheologice, un număr considerabil de piese iconografice (sculpturi, reliefuri, fresce etc.) și chiar ansambluri monumentale (arhitectură și iconografie), create în și pentru *ambianța eclezială*, fie aceasta liturgică, sacramentală ori funerară. Această circumstanță, pe lângă pecetea de inconfundabilă spiritualitate pe care le-o imprimă, le conferă—virtual sau *în actu*— un statut aparte și totodată, dacă nu chiar condiția, atunci măcar aspirația *canonicității*.

Or, dacă existența ca atare a patrimoniului paleocreștin este un fapt de domeniul evidenței (înseriat, catalogat, editat și mediatizat etc.), alte aspecte, privind de pildă circumstanțele producerii fenomenului, sau ținând de caracterul său *eclezial*, ori de calitatea *cultuală* și/sau de semnificația *simbolică* a pieselor și monumentelor, pot fi supuse în continuare interogației.

Reticența primilor creștini față de artă era firesc (și inevitabil) să se răsfrângă asupra meșteșugului ca atare și asupra artizanilor înșiși. Legea veche condamna sever, cu frecvența unui leit-motiv, odată cu *chipurile*, și pe cei ce le confecționau (Ps.113,16; Ier.10,14-15) încât, un biblicist ca Origen ori un rigorist ca Tertulian (*De idololatria*, 3) nu includ (sau exclud de-a dreptul) practicarea artelor, printre profesiunile ce pot fi exercitate de creștini.[35]

[35] Leclercq, "Iconographie", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.15; Bîcikov, *Estetica*, p.220s, 264.

Pe de altă parte, este evident faptul că interdicția privește în mod explicit idolatria —cultul și confecționarea idolilor— iar nu artizanatul ca atare și nici meșteșugurile în genere (Tertulian, *De idololatria*, 8, *PL*,14).[36]

Circumstanțele alcătuirii Cortului Mărturiei sunt mai mult decât instructive în acest sens: ele sunt paradigmatice. Biblia consemnează nu întâmplător că, odată cu primirea Legii, Moise a primit în muntele Sinai și modelul viitorului locaș de închinare, precizându-i-se toate detaliile constructive și decorative —în termenii celei mai riguroase *erminii*, dealtfel— nominalizându-i-se până și meșterii (Bețaleel și Oholiab) investiți special în vederea acestei lucrări (Exod, cap.31). Or, este de subliniat (anticipând întrucâtva) că ideea unui prototip scripturistic (vetero-testamentar) a ceea ce mai târziu va fi *Erminia*, faptul exercitării autorității (religioase) pe tot parcursul lucrărilor, de la proiect la târnosire, precum și uzanța consacrării (harismatice) a artizanilor situează dintru început problematica artei religioase în sfera *canonicității*.

În această ordine de idei, este de înțeles că, menținându-se pe linia unei necesare epurări, promovată în general de apologeți, alți scriitori creștini vor adopta poziții mai nuanțate în efortul lor salutar de evaluare critică și preluare selectivă a moștenirii culturale antice. Dacă Tertulian repudia *de plano* și *in integrum*, de pe poziții montaniste (susceptibile de erezie) civilizația antică, Origen recomandă evitarea în general a cultivării imaginilor de către creștini și, în acest context, el consideră îndeletnicirea artizanală ca pe o profesie nepotrivită pentru un creștin. Exercitarea acesteia în cadrul unui atelier elenistic de pildă, care producea obiecte de cult pentru diferite religii, ar fi putut pune, într-adevăr, un artizan creștin, în fața a ceea ce s-ar numi azi un conflict de conștiință.[37]

În atari condiții, și Clement Alexandrinul, spiritul (pedagogic) cel mai deschis culturii vremii sale, apreciază că un creștin nu poate practica o astfel de îndeletnicire "amăgitoare", compromisă și compromițătoare. În temeiul interdicțiilor vechi-testamentare și sub impresia indusă de spectacolul aberant al idolatriei, el nu poate admite artele aservite acesteia în sistemul culturii creștine (*Stromata*, VI,164). Este verdictul avizat al unui bun cunoscător al culturii antice în general, dar și al artei elenismului târziu, nu numai sub aspectul conținutului, ci chiar în detaliile privind "tehnologia" creării imaginilor în artele plastice.[38] De aceea, atunci când se vor referi *stricto sensu* la arta creștină, opiniile sale pot fi creditate cu autoritatea și ponderea cuvenite.

Afirmarea progresivă a unei arte cu un conținut creștin, abundența producțiilor acesteia în spațiul hypogeelor din ambianța mediteraneeană (inclusiv

---

[36] Acestea, în virtutea unei stări originare de neutralitate pot avea o bună sau rea întrebuințare, înzestrarea și calificarea artistică constituind pure virtualități pe care resorturi ținând de condiția umană le orientează într-un sens sau altul (Bîcikov, *Estetica*, p.224).

[37] Sf.Ap.Pavel despre idolotite (I Cor VIII,7-13).

[38] Bîcikov, *Estetica*, p.264.

la Karmuz, Alexandria) sunt constatări *de facto,* care suscită unele considerații privitoare atât la mediul artistic care le-a produs, cât și la statutul artizanilor înșiși.

Dacă sculptarea sarcofagelor, de pildă, și, în general, producerea pieselor artistice mobile, prin diverse procede (turnare, cizelare, pictare etc.) putea fi încredințată, la începuturi, mai ales, și cu minime precizări iconografice, unor ateliere sau artiști nu neapărat creștini, lucrările efective din catacombe, precum diversele amenajări arhitectonice, zugrăveli, picturi, sculpturi etc., nu se puteau întreprinde fără prezența *in situ* a artizanilor respectivi, meșteri sau artiști.

Or, având în vedere necesitatea imperioasă ca aceste refugii (salvatoare, în anumite circumstanțe) să fie protejate, nu numai de eventuale profanări ci și de simpla indiscreție, accesul unor persoane din afara comunității nu se poate susține. E de presupus, mai degrabă, și cu destulă temeinicie, că arta creștină a catacombelor aparține, în cea mai mare parte, unor artizani creștini, pe care comunitatea creștină îi va fi numărat între membrii săi, și dintre care unii odihnesc în aceste morminte chiar.[39]

Și unele argumente interne, cum ar fi transpunerea iconografică a unor subtilități de ordin doctrinar sau cultic, presupunând un anumit grad de inițiere, pe de o parte, iar pe de alta factura în general artizanală a picturilor, care denotă o condiție artistică mai smerită, pot fi invocate cu suficient temei în susținerea paternității creștine a artei hypogeelor.

Proliferarea imaginilor creștine indică cert considerația cu care acestea erau privite de credincioși; dar dacă și în ce măsură această considerație se va fi exprimat și prin forme de cult specifice, sau care va fi fost atitudinea ierarhiei bisericești față de ele, nu se poate preciza cu aceeași certitudine. E de presupus doar că atunci când decorau mormântul unui simplu credincios și se datorau așadar unei inițiative personale sau familiale, ele erau privite cu o considerație motivată personal ori izvorâtă din spirit de familie. Atunci când împodobeau însă mormântul unui martir, manifestările comemorative periodice (natalitia, geneqlion), care prilejuiau actualizarea chipului *cultic* al sfântului, se puteau răsfrânge firesc și asupra chipului *zugrăvit* al acestuia, chiar sub aspectul unei cinstiri de ordin secund.[40]

Că unele reprezentări iconografice puteau suscita de-acum atitudini cultice rezultă și din simpla constatare că tocmai cele pasibile de mai multă cinstire erau și cele mai tăinuite în decorul pictural, semnul Crucii, de pildă, între liniile ornamentale, iar Mântuitorul și Maica Domnului sub figurări simbolice, alegorice sau tipice.[41] Această disimulare poate fi reflexul grijii autorității bisericești de a nu le expune profanării, dar poate fi și indiciul cinstirii de un grad diferit, dacă nu cumva de o altă ordine cultică, adoptată deopotrivă, de credincioși și de cler.

---

[39] Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.189; Hertking-Kirschbaum, *Catacombs*, p.181.
[40] Rordorf, *Liturgie*, p.366s.
[41] Leclercq, "Iconographie", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.12.

Oricum, este evident că astfel de împrejurări reclamau prezența ierarhiei bisericești, uneori prin reprezentanții săi cei mai autorizați — episcopii— încât, punându-se problema atitudinii Bisericii vis-a-vis de începuturile artei creștine, primul lucru care se poate spune cu certitudine este că, neputând fi ignorate, acestea erau cel puțin tolerate. Prin urmare, dacă circumstanța rostului funerar îngăduia afirmarea inițiativei personale a credincioșilor, prezența ierarhiei la manifestările ceremonial-cultice (funerare și/sau comemorative) presupunea și acceptarea *de facto* a ambianței arhitectonice și iconografice în care acestea aveau loc, ca o primă instanță în consacrarea cultică a acesteia.

Pe de altă parte, nu este mai puțin adevărat că în acest spațiu, astfel amenajat și decorat, au putut fi adăpostite adesea, mai cu seamă în răstimpurile de înăsprire a persecuțiilor, întrunirile comunității și chiar adunările euharistice.[42]

Dacă nu există o dovadă certă că săvârșirea cultului în astfel de împrejurări ar fi fost condiționată de vreo reamenajare prealabilă (și cu atât mai puțin de îndepărtarea picturilor!), sunt unele indicii, în schimb, că ambianța hypogeelor a putut fi transpusă ulterior în bisericile de la suprafață, de n-ar fi să amintim aici decât practica amplasarii altarului pe morminte sau moaște de martiri, care-și are obârșia în catacombe, de unde a trecut în martirioane și, de aici, în bazilici.[43]

Aceste constatări sunt de reținut, întrucât vin să corecteze imaginea începuturilor artei ecleziale propuse uneori în termenii unei producții oarecum folclorice, sustrasă atenției și controlului Bisericii.[44] Lipsa atestărilor documentare nu poate fi interpretată ca acceptare nediferențiată, *tale quale*, a oricăror inițiative sau produse mai mult sau mai puțin artistice; prevederi disciplinare au reglementat viața Bisericii dintru început și în ansamblul ei, incluzând nu în ultimul rând manifestările de cult.[45]

Pe de altă parte, având în vedere că simbolurile, fie grafice, fie figurale, se pot articula cu ușurință într-un limbaj coerent și cu adresă precisă în ceea ce privește semnificația, era necesar (nu și suficient) ca inspirația sau contribuția personală să se exprime prin semne sau motive de circulație generală între creștini.[46]

Or, în măsura în care imaginile simbolice și ulterior cele portretistice izvorau dintr-o astfel de inițiativă personală, era la fel de necesar ca ele să fie

---

[42] Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p.626.
[43] Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.38s.
[44] Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, p.II, p.194.
[45] În ceea ce privește imnografia, de pildă, Sinodul din Laodiceea (aprox. 360) interzice, prin canonul 59, "întrebuințarea liturgică a psalmilor particulari", iar mai târziu, Sinodul de la Braga (Spania, 563) oprește pătrunderea imnelor noi în cultul public (Vintilescu, *Poezia imnografică*, p.16, 68).
[46] Bréhier, *Art chrétien*, p.52s.

supuse unei verificări prealabile spre a fi apoi promovate (sau nu) în spațiul liturgic.[47]

Dacă la aceste considerații de ordin general se alătură și concluziile cercetărilor arheologice care au identificat aceleași motive și teme iconografice atât în Occident (Roma, Neapole) cât și în Orient (Alexandria, Antiohia, Ierusalim) se poate întrevedea prezența eficientă a unui anumit criteriu, autoritativ, în receptarea imaginilor. Acesta nu s-a exercitat doar geografic-spațial ci și în timp, fiind identificabil un anume sincronism al frecvenței reprezentărilor, corespunzător fazei simbolice, respectiv celei portretistice din evoluția iconografiei.[48]

Răspândirea sincronă, la scara oikoumenei, a acelorași teme și motive iconografice, apte să fie articulate logic într-un ansamblu unitar, validează aserțiunile avansate anterior privind intervenția autoritativă a Bisericii și confirmă constatarea că arta paleocreștină s-a constituit dintru început ca un sistem de simboluri, alcătuind, pentru cei inițiați, un limbaj inteligibil, coerent și complet. Anvergura acestui limbaj, gravitând în general în sfera soteriologiei, îi conferă capacitatea de a comunica anumite conținuturi spirituale, de a suscita atitudini cultice, de a solicita preocuparea ierarhiei și de a incita, nu în ultimul rând, reflexia teologică.

Nu este fără legătură cu contextul dat faptul că literatura creștină abordează în acest răstimp, între altele, și posibilitatea reprezentării lui Dumnezeu Cel nevăzut și spiritual; luând act de existența unei arte creștine, apologeții își pun de-acum problema (specifică erminiilor de mai târziu) privind înfățișarea reală, istorică a Mântuitorului.[49]

Indicii că anumite motive sau teme iconografice erau apte să vehiculeze teze cu un conținut dogmatic la nivelul disputelor doctrinare ale epocii, sunt oferite de polemica generată de Tertulian în legătură chiar cu o astfel de temă. Acesta profesa o teologie ireductibilă de factură rigorist montanistă, în virtutea căreia repudia vehement, de pildă, reprezentarea iconografică a *Păstorului cel Bun* ca simbol, nu numai al milostivirii creștine în general, dar și al îngăduinței Bisericii față de creștinii căzuți (*lapsi*), care nu rezistaseră în momentele de cumpănă ale persecuțiilor, și pe care montaniștii riguroși refuzau să-i reprimească în comunitate. Se poate deduce de aici nu numai anvergura interpretărilor pe care le putea comporta o temă sau alta, dar și impactul pe care-l putea avea de-acum iconografia în viața bisericească.

---

[47] Pentru picturi se pronunță (restrictiv) de pildă can.36 al sinodului local de la Elvira-Illiberis (Spania, cca 303): "Placuit picturas în Ecclesia esse non debere ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur", interpretat ca o măsură cu caracter local, disciplinar și nu dogmatic; v.Hefele-Leclercq, *Conciles*, vol.I, p.240; Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.215.

[48] Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p. 671.

[49] Rămureanu, "Cinstirea icoanelor", p.666; cf. Mureșianu, *Iconologia*, p.120s.

Este neîndoielnic că o anumită încărcătură doctrinară subzistă în reprezentările iconografice şi această tendinţă se va impune şi va caracteriza arta creştină.[50] Dar şi probleme de o factură particulară, ţinând de specificul artistic preocupă acum pe scriitorii creştini; trecerea de la simbolul abstract la simbolul figural, de exemplu, a prilejuit unele luări de poziţie interesante sub aspect didactic-ermineutic. Dacă simbolurile în general sunt înregistrate ca atare (dacă nu şi acceptate) —cu sau fără precizarea semnificaţiei— la un Tertulian sau Origen, receptarea figurărilor alegorice sau portretistice este condiţionată la Clement Alexandrinul (*Pedagogul*, III, 11, 59) de circumscrierea sensului lor.[51]
Exigenţa exprimată de apologet este deosebit de importantă pentru lămurirea noului statut al iconografiei, indicând drept *criteriu* al receptării şi confecţionării imaginilor, concordanţa dintre semn şi sens. În opera lui Clement Alexandrinul sunt decelabile, dealtminteri, chiar unele intenţii programatice privind arta în general şi în special pictura, în sensul stabilirii unor reguli precise (θεωρεμα), ceea ce ar însemna că de foarte timpuriu (sec.II-III) se conturează o teorie (estetică) a artei creştine promovând conceptia necesităţii reglementării practicii artistice.[52]

Asumându-şi această exigenţă, iconografia creştină îşi cristalizează în contextul frământărilor din veacul al III-lea principalele tipuri de reprezentare a scenelor din Vechiul şi Noul Testament, îşi conturează un stil propriu, vizibil în hieratizarea figurilor de *oranţi*, excelează, în fine, în tehnica frescei.

Expresivitatea simbolică pusă în serviciul spiritualităţii creştine este deci criteriul operant în geneza artei creştine şi în procesul de constituire a zestrei iconografice cu care aceasta va ieşi la lumină în veacul al IV-lea, când, ceea ce fusese un idiom rezervat unor iniţiaţi, va trebui să capete anvergura unui limbaj universal.[53]

---

[50] Leclercq, "Iconographie", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.19.
[51] "Pecetea de pe inelele noastre să fie un porumbel sau un peşte sau corabia împinsă de un vânt favorabil sau o liră muzicală...dacă inelul are gravat un pescar, să ne aducă aminte pe apostol şi de copiii scoşi din apă"(Clement Alexandrinul, *Scrieri*, pt.I, p.339).
[52] Bîcikov, *Estetica*, p.227.
[53] Bréhier, *Art chrétien*, p.52; Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.195.

II. Arta bizantină primei „vârste de aur"[66]

Prototipurile artei monumentale

Premize ținând de resortul doctrinal stau la temelia inițiativelor constructive chiar și atunci când acestea nu sunt apanajul exclusiv al Bisericii (ca în primele trei secole), trecând în bună parte în sarcina imperiului, odată cu campania de ctitorii inaugurată de Constantin cel Mare.[54]

Pentru imboldul spiritual care a determinat construcțiile constantiniene nu poate fi decât semnificativă împrejurarea că cele mai importante dintre acestea și anume bazilica Sf.Petru (Roma), Octogonul sau "Biserica Mare" (Antiohia), bazilica Sfintei Cruci și rotonda Sfântului Mormânt (Ierusalim), bazilica Nașterii (Betleem) și Sf.Apostoli (Constantinopol) și-au deschis șantierele între anii 326-330, adică îndată după Sinodul I Ecumenic (Niceea, 325).[55]

Amplasarea lor exprimă deasemenea voința aplicării unui program coerent întrucât, acolo unde nu a fost impusă de pre-existența unor locașuri (paleocreștine) anterioare, ea a fost stabilită conform unui plan ce urmărea constituirea unei "topografii simbolice", axată pe simetria dintre "Noul Ierusalim"—cetatea Regelui regilor, Hristos Παμβασιλευσ— și "Noua Romă" —Κονσταντινου-πολεισ, cetatea lui Constantin, βασιλευσ și ισαποστολοσ.[56]

Aceeași voință programatică stă la baza gestului însuși de întemeiere a Constantinopolului, (re)proiectat ca o replică a vechii Rome, fidelă în ceea ce privește edificiile civile, dar actualizată religios din perspectivă creștină.[57] Dintre edificiile ecleziastice, cele mai importante, și anume Αγια Σωφια, Αγια Ειρηνη-Παλαια și Αγια Δυναμισ, întruchipează, în concepția lui Constantin, o triadă (epifanică) consacrată manifestărilor atotputerniciei divine *παντοκρατεια*, în semn de gratitudine, desigur, dar ele constituie în același timp și expresia teologiei trinitare împărtășită de cel dintâi împărat creștin, inițiatorul primului sinod ecumenic.[58]

Aspectul aceleiași intenționalități (conștiente de sine), ce caracterizează în genere actul de guvernare constantinian, iese și mai pregnant în evidență dacă se ia

---

[54] Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.200s.

[55] Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.208,224,234.

[56] Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.227, 236; idem, *Empereur*, p.98; Runciman, *Civilisation*, p.25.

[57] Ceremonia triumfului învingătorilor se desfășura după tradiția romană, pe un câmp al lui Marte, dar procesiunea ce-i urma nu mai avea drept țintă templul lui Jupiter, ca la Roma, ci catedrala Hagia Sophia (Haussig, *Histoire CB*, p.95-96).

[58] Balthasar, *La Gloire et la Croix*, vol.2, p.174, n.145 citează în acest sens pe E.von Ivanka, "Der Aufbau der Schrift De Divinis Nominibus des Ps.-Dionysios" în *Scholastik*, 15,1940, p.386-99, care a cercetat "numirile Providenței (la Dionisie dar și la Grigorie de Nyssa,n.n.) după triada teologiei constantiniene, în relație cu cele trei biserici întemeiate de Constantin la Constantinopole: Hagia Sophia, Hagia Dynamis, Hagia Eirene"; cf. Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.227s.

în considerare, pe de o parte, ataşamentul recunoscut al împăratului faţă de simbolul Crucii, iar pe de alta, reflexul acestui ataşament în toate acţiunile sale.

Cercetările întreprinse în Palestina, de pildă, pentru aflarea Cinstitei Cruci capătă semnificaţia unei restituiri istorice, materializată aşazicând prin săpături arheologice, pe Golgota şi împrejurimi, şi finalizată prin descoperirea ei miraculoasă şi expunerea în incinta complexului, între bazilică şi rotondă.[59]

Nu întâmplător semnul Crucii se regăseşte, intenţionat ca atare sau măcar resimţit, în planul (şi elevaţia) locaşurilor de cult, începând chiar cu primele edificii constantiniene: planul bazilicii Sf.Petru (Roma) reproduce, graţie transeptului, crucea latină; martyrionul de plan central, precum cel din Capadocia, menţionat de Sf.Grigorie de Nyssa evocă, în configuraţia interioară, crucea grecească; la fel Biserica Sfinţilor Apostoli (Constantinopol) —martyrion al Apostolilor, în concepţia împăratului Constantin, dar şi necropolă imperială— prototip al edificiilor (bazilicale) cruciforme (în plan şi elevaţie), descrisă ca atare de Sf.Grigorie de Nazianz; însfârşit, edificiile (martyrioane) de plan triconc, patruconc sau polilob din Orientul creştin, ca tot atâtea configurări monumentale ale semnului Crucii.[60]

Voinţa programatică, evidentă în respectivele demersuri edilitare, se exprimă nu numai în planul simbolisticii monumentelor, ci se exercită efectiv şi în configurarea structurală a acestora, reclamată de funcţionalitatea cultică specifică a edificiilor bisericeşti.

Dacă într-un stadiu iniţial era încă în vigoare uzanţa mai veche, potrivit căreia locaşurile corespunzătoare cultului euharistic aparţin tipului bazilical, iar cele cu o destinaţie specială (baptisterii, martyrioane), dezvoltă în general tipologia de plan central (cu variante poligonale sau polilobe), odată cu ctitoriile constantiniene de la Locurile Sfinte, —care întrunesc deopotrivă funcţionalitatea euharistică şi pe cea comemorativă— se pun premizele unei evoluţii (simetrice) şi în plan structural, de asimilare reciprocă a respectivelor tipuri, într-un edificiu unitar, care să satisfacă —structural, funcţional şi simbolic— exigenţele proprii spaţiului eclezial.

Complexul de pe Golgota, de pildă, reunea într-o aceeaşi incintă, deşi încă separat, bazilica Sfintei Cruci şi rotonda Sfântului Mormânt, prima afectată cultului liturgic (euharistic) curent, cealaltă fiind rezervată anumitor zile de comemorare legate de sărbătoarea Învierii.[61] Faţă de acesta, o altă construcţie (constantiniană) contemporană şi anume bazilica Naşterii de la Betleem, constituia un pas înainte pe linia aceleiaşi evoluţii întrucât reunea, de data aceasta într-un singur edificiu, corpul bazilical şi martyrionul octogonal (rezultând de fapt un ansamblu, mai mult coerent decât unitar, ce va fi refăcut şi corectat de Iustinian).

---

[59] Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.253.
[60] Braniştе, *Liturgica*, p.291,311s; Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.151-54.
[61] Etheria, *Peregrinatio*, p.77s.

O concepție ordonatoare evidentă subîntinde așadar dintru început programele edilitare imperiale (civile și ecleziastice) și acest fapt va fi caracteristica principală a activității în acest domeniu pe toată durata imperiului întemeiat de Constantin.

Ctitoriile de la Roma și Constantinopol, din Palestina și din orașele elenistice Alexandria, Antiohia, Efes etc. întemeiază marea tradiție monumentală bisericească. Datorate inițiativei familiei imperiale, ele exprimă spiritualitatea creștină cu resursele artei princiare romane; încredințate unor artiști consacrați, acomodați cu anvergura marilor șantiere, ele vor constitui, pe baza zestrei culturale comune (κοινη), rezolvări monumentale prototipice, generatoare la rândul lor de tradiție.[62]

Asociind, totodată, la valențele arhitecturale și o concepție decorativă adecvată, ele întruchipează elocvent ceea ce a fost numit "clasicismul constantinian" în arta eclesială.

Expresia monumentală a acestei concepții ordonatoare este, așadar, edificiul aulic de tip bazilical, în absida căruia va trona Hristos Παμβασιλευσ și/sau Semnul Său triumfal, Crucea eshatologică, așa cum atestă mărturiile arheologice și documentare și cum încă se poate contempla la Santa Pudenziana (Roma).[63]

Constituirea unor astfe de *(proto)tipuri canonice* este consecința evoluției îngemănate a arhitecturii și iconografiei, în condițiile ieșirii acesteia la lumină din zodia subterană a persecuțiilor, cu o zestre proprie de motive și teme consacrate, apte a se articula în sistemul decorativ-monumental. Depășind stadiul imboldului incidental, personal, propriu rosturilor funerare inițiale, și intrând sub imperiul unei noi (și complexe) motivații, iconografia creștină tinde (și parvine în cele din urmă) să dea expresie, așa cum s-a putut constata, istoriei biblice și bisericești, cultului și chiar doctrinei Bisericii.

În ceea ce privește monumentele constantiniene, o atare evoluție se concretizează prin constituirea unei iconografii *emblematice*, situată precis în punctul de convergență arhitectură/iconografie (invocat mai sus), fiind concepută a vizualiza, ca o pecete, identitatea (destinația și semnificația) proprie fiecărui edificiu: *Nașterea Domnului* pentru bazilica Nativității din Betleem, *Jertfa lui Avraam* pentru cea de pe Golgota, *Înălțarea Domnului* în respectivul locaș comemorativ de pe Munte Măslinilor, *Întâmpinarea Domnului* la cel ridicat pe ruinele Templului lui Solomon, *Pogorârea Duhului Sfânt* în respectiva casă (Cenaclul) de pe colina Sionului și, pe cât se pare, în cupola centrală a Sf.Apostoli (Constantinopol) etc.[64]

---

[62] Diehl, *Manuel AB*, vol.I, p.3; Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.204.

[63] Capizzi, *Pantokrator*, p.185, 214.

[64] H.Leclercq (*DACL*, vol.VII, pt.II, c.200, s.v."Images") citează în acest sens *Epistola patriarhilor răsăriteni*, adresată împăratului Teofil (824-842), care furnizează și detaliul anecdotic potrivit căruia perșii invadatori (614-18) au cruțat de incendiere bazilica Nativității,

Atestarea documentară care acreditează (pentru Palestina cel puțin) tradiția originii lor constantiniene este certificată material de temele iconografice imprimate pe recipientele metalice (ampole) conținând mir, apă, pământ etc. binecuvântate (ευλογιαι) de la Locurile Sfinte, reprezentând emblemele susmenționate, așa cum figurau în spațiile privilegiate din locașurile respective (abside și eventual frontoane).[65] Creații iconografice similare sunt de imaginat pe tot cuprinsul imperiului, corespunzând momentului în care, după frescă, mozaicul își etalează, stilistic și tehnic, vastele resurse în plastica monumentală.

Artiștilor creștini trebuie să li se atribuie, dealtfel, inițiativa extinderii mozaicului de la suprafețele pavimentare, ce-i fuseseră rezervate aproape exclusiv înainte, la suprafețele parietale, de o cu totul altă semnificație (și anvergură) monumentală și spațială. Un prim exemplu cunoscut este cel oferit de Santa Costanza (Roma), edificiu de plan central, cel mai vechi ce păstrează fragmente de decor în mozaic și anume pe suprafața bolților, inovație ce poate fi pusă în legătură cu destinația (sepulcrală) originară, de mausoleu al fiicei lui Constantin cel Mare.

Nu este exclus ca tocmai o astfel de destinație specială și/sau amplasamentul subteran ale unor edificii, respectiv faptul de a adăposti fie *piscina* (cuva) baptismală, fie sarcofagul martiric, să fi constituit premiza, așazicând tehnică, a promovării mozaicului la decorarea suprafețelor parietale.[66] Cert este că această expansiune corespunde, în timp, cu prima perioadă de afirmare nestânjenită a vieții bisericești, atât în ceea ce privește accesul masiv la botez, cît și generalizarea intensivă a cultului martirilor.

---

deoarece și-au recunoscut costumul național în vestimentația magilor reprezentați în mozaicul-emblemă ("de hram") al locașului. Există două versiuni ale acestei *Epistole*, una atribuită greșit Sf. Ioan Damaschin și inclusă în scrierile sale (Migne, *PG* XCV) și alta, datând corect din aprilie 836, publicată de L.Duchesne, în *Roma e l'Oriente* V (nov. 1912 - apr. 1913); despre ambele versiuni A.Vasiliev, "The Life of St.Theodore of Edessa", *Byzantion* XVI (1942-44) 216-25, la Grabar, *Iconoclasmul*, p.338-39.

[65] Anumite detalii compoziționale le originează în spațiul boltit (absidial), de asemenea reprezentările posterioare (Sf.Ecaterina - Sinai sau Sf. Apostoli - Constantinopol, într-una din cupole).

[66] Indicii -dacă nu dovezi, care să certifice ipoteza avansată aici- sunt mozaicurile tombale paleocreștine și cuva baptismală în mozaic (sec.V-VI), păstrate la Muzeul Naționa Bardo (Tunisia); Abdelaziz Driss, *Trésors du Muse National du Bardo* (Tunis 1962) pl. 42,43,45.

Teme şi Programe iconografice

Evoluţia iconografiei înregistrează, în acest răstimp, odată cu reculul fazei alegorico-simbolice, dezvoltarea fazei portretistice, respectiv cristalizarea portretului de factură istorică (biblic ori martiric) şi sublimarea lui în *icoană* , prin consacrare cultică. Pentru aceasta era necesar însă ca realizările iconografiei să producă nu doar dovada existenţei lor pur şi simplu, ci şi pe aceea a unei funcţionalităţi specifice în cadrul cultului: anume să se instituie ca modalitate de cinstire a persoanelor sfinte (biblice ori martirice), pentru ca apoi să poată constitui la rândul lor obiectul unei cinstiri de ordin secund (τιμηθικη προσκυνησισ).

Exigenţe calitativ noi îi incumbă, aşadar, iconografiei şi sunt mărturii contemporane ce atestă că, virtual măcar, le putea satisface. Sf.Vasile cel Mare (*Oratio in Barlaam*) apelează, nu neapărat retoric, la zugravi, pentru a realiza echivalentul vizual al *portretului aghiografic*, pe care ierarhul îl zugrăveşte, în cuvinte, martirului Varlaam.[67] Este un indiciu asupra modului de creare a *portretului iconografic*, care lămureşte totodată statutul (şi natura) biunivocă a acestuia —formă de cult ,dar şi obiect al cultului— cu consecinţe importante, atât în ordinea concepţiei cât şi în planul expresivităţii şi care-şi află, dealtminteri, confirmarea în numeroase alte menţiuni consemnate în timp.[68]

Dar o mărturie expresă (şi cu atât mai relevantă) privind locul imaginilor, nu numai în cult, dar în ambianţa eclezială în general, este conţinută în profesiunea de credinţă adresată de Sf.Vasile cel Mare împăratului Iulian Apostatul (361-363).[69]

Acesta din urmă imputa spiritualităţii creştine, între altele, o aşa-zisă incompatibilitate de principiu cu arta şi cultura în genere, fapt pentru care le şi interzicea creştinilor accesul la patrimoniul cultural-artistic al antichităţii. Dar nu pregeta în acelaşi timp să preia modelul creştin şi să-l transpună ca atare nu numai

---

[67] "Să încredinţăm dar lauda lui unui limbaj mai grăitor, unor trâmbiţe mai răsunătoare. Veniţi în sprijinul meu, pictori vestiţi! Faceţi să strălucească în culorile picturii acest luptător biruitor. ...închipuiţi cu luare aminte lupta mâinii cu focul; zugrăviţi-l cu strălucire pe martir în icoana voastră..."(Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.217).

[68] Aşa de ex. menţiunea Sf.Grigorie de Nyssa despre icoana Sf.Polemon, sau cea a Sf.Paulin de Nola despre icoana Sf.Martin; de asemenea atestarea despre răspîndirea iconiţelor protectoare ale Sf.Simeon Stîlpnicul în atelierele Romei, precum şi mărturia Sf.Ioan Hrisostomul din panegiricul închinat Sf.Meletie al Antiohiei, a cărui pomenire era cinstită inclusiv prin icoanele pe care foştii păstoriţi doreau să le aibă în casele lor, pentru ca mai târziu veneraţia de care se bucura Sf.Ioan însuşi, să se exprime în acelaşi mod (Leclercq,"Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.190, 215.

[69] "Eu mărturisesc arătarea Fiului lui Dumnezeu în trup şi pe Sf.Maria, Maica Domnului, care L-a născut după trup. Tot aşa mărturisesc pe Sf.Apostoli, pe Profeţi şi pe Martiri. Cinstesc icoanele lor cu sărutare, căci aşa este predania de la Apostoli; şi nu este oprit, ci dimpotrivă, aceste icoane se află în toate bisericile noastre"(Mitrofanovici, *Liturgica*, p.275, n.2).

în reorganizarea clerului păgân după structura ierarhiei bisericești, ci și prin imitarea ambianței ecleziale creștine, în templele păgâne pe care le reînființase.[70]

Or, este edificatoare constatarea că, la jumătatea secolului al IV-lea, arta monumentală creștină prezenta un statut și o funcționalitate demne de imitat, superioare deci celor ale artei epigonilor antichității păgâne și este de înțeles frustrarea resimțită de împărat în fața acestei răsturnări neașteptate de situații.

Mai importante chiar sunt însă enunțurile lapidare ale Sf.Vasile conform cărora icoanele se întemeiază în întruparea Domnului, reprezintă o predanie de la Apostoli, figurează în toate bisericile și sunt cinstite ca atare, în ordinea instituită de ierarhia prototipurilor: Fiul lui Dumnezeu Întrupat, Maica Domnului, Sf.Apostoli, Profeții și Martirii. Lipsesc doar cetele Îngerilor din această taxinomie pe care autorul de liturghie care este Sf.Vasile cel Mare pare a o reproduce după configurarea Sf.Disc de la Proscomidie și care se regăsește, aproape identică, în succesiunea registrelor picturii murale sau a icoanelor pe catapeteasmă, în bisericile ortodoxe.

Dar intenții ori inițiative de program iconografic, exprimate de o manieră mai concretă și uneori în mod expres chiar, sunt identificabile în diferite atestări documentare, confirmate arheologic, direct sau prin extrapolare, ori care se regăsesc ca atare în decorul monumentelor păstrate.

Constituirea unui astfel de program face, către anul 400, obiectul corespondenței dintre Olimpiodor, prefectul în exercițiu al Constantinopolului, și fostul prefect, Sf. Nil Sinaitul, retras între timp ca monah la muntele Sinai.[71] Prefectul, ctitor al unei bazilici în capitală, urma să o decoreze și cere în acest sens sfatul predecesorului său; Sf.Nil îi răspunde că scenele profane (de vânătoare, între altele), la care acesta se gândise, probabil sub influența picturii de gen, curentă la acea dată în ambianța capitalei, nu sunt potrivite pentru un locaș creștin de cult. De aceea, îi recomandă ca în navă să zugrăvească scene din Vechiul și Noul Testament, iar în absidă să înfățișeze, simplu, Crucea.[72]

---

[70] Vasiliev, *Histoire*, vol.I, p.90.

[71] Leclercq, "Images", vol.VII, pt.II, p.201s; Diehl, *Manuel AB*, vol.I, p.6; Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.287; Rordorf, *Liturgie*, p.52.

[72] Tradiția spune că după aflarea Cinstitei Cruci (în 328), a urmat apariția miraculoasă a semnului Crucii pe cerul Ierusalimului (în 351), circumstanță de rezonanță eshatologică evidentă, ce a înrâurit profund și durabil sensibilitatea creștină și care a inspirat literatura (Sf.Ciril allerusalimului, e.g.), dar și arta creștină în general; replica în aur și argint a acestei viziuni, înălțată (după eveniment) pe Golgota, va fi reprodusă constant în decorul absidelor, iar semnul (Crucii) ca atare se va regăsi cu aceeași frecvență în structura edificiilor creștine, fie de mici dimensiuni, precum paraclisul Hosios David (Thessalonic) sau mausoleul Gallei Placidia (Ravenna), fie la scară colosală, ca mânăstirea Sf.Simeon Stâlpnicul (Kalaat Șeman, Siria), sau martyrionul Sf.Evanghelist Ioan din Efes (supra, nota 17).

Corespondența dintre Paulin de Nola și Niceta de Remesiana oferă de asemenea date instructive privind consacrarea suprafețelor interioare ale navelor bazilicale, subiectelor biblice, cu precădere.[73]

Referitor la distribuirea efectivă în spațiu a acestora, programele epocii lasă să se întrevadă același criteriu al corespondenței tip - antitip în alăturarea scenelor vechi- și nou-testamentare, așa cum certifică decorul de la Santa Costanza, în mozaicurile conservate în absidele laterale, care ilustrează deopotrivă tema iconografică *Dominus legem dat*, înfățișând de o parte pe Dumnezeu Tatăl înmânând Legea Veche lui Moise, iar de cealaltă pe Dumnezeu Fiul încredințând apostolilor Petru și Pavel Legea cea Nouă.[74]

In ceea ce privește modalitatea concretă de exercitare *in actu* a prerogativelor selectării subiectelor și distribuirii acestora în spațiu, o posibilitate (între altele), putea fi aceea consemnată de o mențiune contemporană din vechea Galie conform căreia decorarea unei bazilici (din actualul oraș Clermont- Ferrand) cu scene biblice a fost concepută *aperto libro*, așazicând, ctitorii locașului (episcopul locului și soția sa) stabilind împreună cu artiștii, cu biblia în mână, programul decorativ.[75] Dincolo de amănuntul anecdotic, este de reținut procedura ca atare și mai ales posibilitatea ca manuscrisul respectiv să fi fost ilustrat cu miniaturi, prețioase ca modele sau izvoade pentru pictura murală cu tematică biblică.

Ciclurile iconografice corelative tipurilor arhitectonice (bazilică sau rotondă), realizate pe șantierele imperiale s-au constituit așadar, într-o în primă instanță, pornind de la textele manuscrise (eventual miniate) ale Bibliei, respectiv de la portretistica (literară) aghiografică.

Din punct de vedere tehnic (și stilistic), în cazul unui rotulus sau volumen, ilustrația urma (la propriu) desfășurarea textului, alăturându-i-se într-o succesiune (quasi-continuă) de scene articulate convențional, ce alcătuiau o friză cu caracter preponderent *narativ*, iar în cazul unui codice (asamblare de pagini), ilustrația intervenea selectiv (și distributiv), sub forma unei compoziții autonome pe o pagină întreagă (atunci când nu era marginală), având un caracter eminamente *emblematic*.[76] Dacă, de pildă, istoria Fugii în Egipt se cerea dezvoltată într-o friză narativă, tema Păstorului cel Bun era structurată compozițional ca o emblemă; prima se putea desfășura firesc într-o navă bazilicală, a doua, la fel de firesc, își revendica spațiul mai definit (circumscris) al unei lunete, timpan ori absidă.[77]

Nu este mai puțin adevărat că, în practică, deosebirile erau mai puțin tranșante, o friză putând fi alcătuită dintr-o succesiune mai mult sau mai puțin

---

[73] Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.201s.
[74] Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.50,79; Leclercq, "Images", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.201.
[75] Leclercq, "Iconographie", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.19.
[76] Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.88-89; Kitzinger, *Byz.Art*, p.50s.
[77] Exemple concludente în acest sens oferă mozaicurile din sec. V de la Sata Maria Maggiore (Roma), respectiv Galla Placidia (Ravenna).

coerentă de embleme, în timp ce în compoziția unei embleme puteau fi introduse indicii spațio-temporale de intenție narativă. În general, istoria biblică putea fi cu atât mai ușor transpusă în picturi murale, cu cât conversia cuvintelor în imagini nu se făcea direct și dintr-odată, ci era intermediată și de alte instanțe, respectiv pre-convertită în alte medii plastice, care să servească eventual drept modele. Unul dintre acestea era, cum s-a văzut, miniatura; altul, complementar, la fel de înzestrat cu resurse (izvoade) tipologice, deși mai puțin accesibil (și portabil), era reliefuł sculptural. Ambele au oferit picturii murale, în frescă și mozaic, o zestre iconografică —material aperceptiv pentru comitenți și artiști deopotrivă— fără de care evoluția artei monumentale ar fi greu de estimat.

Pe de altă parte, se poate afirma cu certitudine că, pe baza acestui repertoriu iconografic (biblic) astfel constituit, unele texte de o factură teologică mai specială, definiții dogmatice chiar, și-au aflat prompt echivalentul iconografic, de pildă în relieful sculptat. Așa-numitul "sarcofag dogmatic", databil între 325-330, reușește performanța (iconografică) puțin obișnuită de a ilustra, în prima scenă a registrului superior al fațadei, principiul consubstanțialității persoanelor Sfintei Treimi și totodată lucrarea ipostatică proprie fiecăreia, (aici în actul creației), conform Simbolului credinței formulat de Sinodul I Ecumenic (Niceea, 325).

Pornind de la referatul biblic al creării protopărinților, sculptorul înfățișează pe Dumnezeu Atotțiitorul șezând pe tron, binecuvântând pe Adam și Eva, încadrat fiind de Fiul și de Sântul Duh. Persoanele treimice sunt prezentate în atitudini deosebite, concordante cu lucrarea ipostatică proprie, însă din punct de vedere tipologic sunt modelate cu trăsături identice, ca ilustrare a deofiinţimii, a identității de substanță proclamată de Sinod. Pentru aceasta, sculptorul a fost nevoit să apeleze la o altă tradiție iconografică privind înfățișarea Fiului (dacă nu cumva să inoveze), în efortul de a ilustra definiția dogmatică.[78]

Este cu totul relevant în acest sens faptul că, în timp ce în toate celelalte scene ale acestui sarcofag Iisus este înfățișat conform tipului alexandrin (tânăr și fără barbă), în scena creației, unde persoanele treimice apar laolaltă, chipul îi este realizat aidoma Tatălui, cu barbă, conform tipului istoric; este una din primele reprezentări, cu datare certă, a acestui tip iconografic, numit și palestinian sau sirian (care este biblic, de fapt ,și va deveni, în ultimă instanță, canonic) și nu este mai puțin semnificativ contextul trinitar în care este înfățișat.[79]

Este de reținut prin urmare faptul că tipul iconografic *canonic* astfel ipostaziat își are o obârșie doctrinară precisă, al cărei reflex în cult și de aici în artă constituie expresia aceluiași hristocentrism care caracterizează teologia epocii.[80]

---

[78] Inovație înlesnită de circumstanța funerară (caracterul privat al piesei).

[79] Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.70-71; cf.Kitzinger, *Byz.Art*, p.24.

[80] Schonborn, *Icone*, p.29-3o: "Una din urmările disputelor ariene a fost și aceea a prezervării unei arte creștine...Nu-i deloc surprinzător, prin urmare, că în brazda luptei antiariene au apărut primele mari reprezentări ale Pantocratorului: când credința în dumnezeirea Fiului este asigurată, în El, Chip al Tatălui, contemplăm slava dumnezeiască"; cf. Capizzi, *Pantokrator*, p.184.

Chipul lui Iisus reproducând figura atotstăpânitoare a lui Dumnezeu Tatăl binecuvântându-i pe protopărinți capătă valoare de prototip într-o serie de reprezentări ce vor constitui treptat tema *Pantocratorului*, "cheia de boltă" (la propriu) a iconografiei bizantine. Nu este mai puțin adevărat că transpunerea în registru monumental implică rezolvarea unor exigențe de o natură mai complexă, prilejuind inițiative laborioase de program iconografic, în funcție și de tipologia edificiilor: bazilicale, de plan central, cruciforme etc.

Iconografia tipului bazilical poate fi reconstituită, în linii mari, pornind de la o serie de decoruri murale, conservate, de pildă, la Roma, în bazilici precum Santa Pudenziana sau Santa Maria Maggiore.[81]

Prima dintre acestea oferă o compoziție absidială grandioasă, realizată în mozaic, în care figura împărătească a Mântuitorului, tronând în mijlocul Apostolilor pare a relua, la scară monumentală însă, (proto)tipul sculptural propus de meșterul "sarcofagului dogmatic". Hristos și Apostolii sunt proiectați pe un fundal ce reconstituie panorama Ierusalimului, pe cerul căruia se profilează, înconjurată de cele patru ființe (ζωδια) ale Apocalipsei, cunoscuta viziune a Crucii eshatologice (ori nu mai puțin vestita ei replică în aur și argint, bătută cu pietre prețioase, *crux gemmata* ridicată pe Golgota). Reprezentarea Ierusalimului, și mai ales faptul că Apostolii sunt străjuiți de personificări ale Bisericii, *Ecclesia a Synagoga* (încoronându-l pe Petru) și *Ecclesia ex Gentibus* (încoronându-l pe Pavel), justifică o posibilă trimitere a compoziției la Sinodul Apostolic (din anul 50) și o situează totodată în ascendența artei constantiniene.[82] Este de remarcat, în această ordine de idei, caracterul emblematic al scenei, în vădită legătură cu tendința spre sinteză iconografică pe care o manifestă mozaistul reunind, într-o structură compozițională bine temperată, tema paleocreștină a Crucii eshatologice (în versiunea materializată pe Golgota), cu tema constantiniană a lui Hristos Pambasileus prezidând Colegiul Apostolic în Ierusalimul ceresc.

Pe de altă parte, figura Mântuitorului șezând pe tron, cu cartea deschisă pe care se poate citi *Dominus Conservator Ecclesiae Pudentianae* reprezintă una din variantele caracteristice stadiului incipient din evoluția temei *Pantocratorului*, având în vedere postura și detaliile (accesoriile) de ordin iconografic, precum și faptul că apelativul "conservator" este perceput ca un sinonim pentru "pantocrator".[83]

Compoziția absidială a bazilicii Santa Maria Maggiore nu s-a păstrat (nici măcar în descrieri) și este oricum dificil de aproximat; ea pare să fi înfățișat, dacă

---

[81] Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.79-81; Kitzinger, *Byz.Art.*, p.63, 66s, 81s.

[82] Ilustrând frecventa comparație a lui Eusebiu de Cezareea (*Vita Constantini, Hist. Eccles.*): Hristos prezidând Colegiul Apostolilor și, asemena Lui, Constantin convocând și prezidând Sinodul Episcopilor.

[83] Capizzi, *Pantokrator*, p.185,214.

nu Crucea, după uzul bazilical curent, atunci mai curând o reproducere a temei votive —*emblema* bazilicii Nativității, având în vedere tradiția după care locașul ar fi adăpostit un fragment de relicvă din peștera de la Betleem. Iconografia arcului triumfal care străjuiește (dinspre navă) absida justifică această ipoteză întrucât desfășoară, pe mai multe registre, un ciclu narativ ilustrând evenimentele legate de nașterea și copilăria lui Iisus, mai puțin scena *Nașterii Domnului* însăși, pentru a nu o repeta (e de presupus), de vreme ce va fi fost reprezentată în absidă.

Nu este mai puțin adevărat însă că această succesiune a scenelor după un criteriu așazicând logic, și nu cronologic, a fost atribuită împrejurării că decorul mozaical a fost intenționat ca o ilustrare promptă și expresă a definițiilor dogmatice ale Sinodului al III-lea Ecumenic (Efes, 431). Papa Sixt al III-lea (432-440) este cel care a întreprins restaurarea bazilicii și este creditabil, în consecință, cu inițiativa (și paternitatea) programului iconografic; în trei frize suprapuse, este dezvoltată teologia hristologică efesină, în răsfrângerea acesteia asupra cultului Maicii Domnului, a cinstirii ca Născătoare de Dumnezeu (Θεοτοκος). Cu rigoare în concepție și evidentă acuratețe în exprimarea iconografică, mozaicul arcului triumfal înfățișează cu precădere acele scene din ciclul Copilăriei lui Iisus care pun în relief firea dumnezeiască; atât Pruncul cât și Maica Sa sunt prezentați în ținută și cu atribute împărătești, mai hotărât înfățișate decât în oricare altă reprezentare iconografică anterioară.

La rândul lor, vastele cicluri biblice, extinse pe toată lungimea pereților laterali ai navei, confirmă preocuparea manifestă a autorilor (comitent și artiști) pentru articularea coerentă, cu argumente (scene) vechi- și nou-testamentare, a unui program iconografic chemat să ilustreze, cu rigoare didactică, hristologia profesată de sinodalii de la Efes, pe care ei o împărtășeau și înțelegeau să o proclame ca atare prin programul iconografic.[84]

La Ravenna, mausoleul Gallei Placidia, cel mai complet ansamblu monumental (arhitectură și iconografie) aparținând acestui răstimp (cca 450) și care s-a păstrat ca atare, permite, datorită acestui fapt, identificarea unuia din momentele importante în procesul de constituire a spațiului eclezial și anume acela în care decorul specific spațiului absidial este transferat în spațiul central al cupolei (calotei).

Monument cruciform (plan și elevație), cu brațele crucii (degajate în exterior) acoperite de bolți semicilindrice (inclusiv cel situat în ax, corespunzător absidei)[85], careul central (de la încrucișarea brațelor crucii) fiind surmontat de o cupolă suspendată, mausoleul prezintă unele particularități de ordin arhitectonic, cu consecințe importante în planul iconografiei. Mai întâi, spațiul absidei nu este marcat în mod special, trei din brațele crucii fiind aproximativ egale, doar al patrulea fiind alungit spre intrare; apoi, al doilea element specific este desigur

[84] Lazarev, *Istoria PB*, vol.I, p.113; Kitzinger, *Byz.Art*, p.74; Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.168.
[85] Practic nu există absida propriuzisă, ci un spațiu asimilabil acesteia, anume timpanul arcului care mărginește bolta semicilindrică.

calota care domină interiorul (cu relevanță și în exterior), constituindu-se într-un spațiu prin definiție privilegiat, în care converg (vertical) liniile de forță ale întregului edificiu.

Având în vedere, pe de o parte, configurația spațială descrisă, iar pe de alta exigențele decurgând din destinația specială (de mausoleu) a locașului, rămâne de văzut cum și în ce măsură programul iconografic se articulează la arhitectură, satisfăcând în același timp și condiția destinației (sepulcrale) specifice.

Se știe că arta de inspirație funerară (arta paleocreștină în general) a avut dintru început menirea de a ilustra mesajul soteriologic, respectiv nădejdea învierii, credința în nemurirea sufletului și în viața de apoi în Împărăția lui Dumnezeu, la care se adaugă ideea mântuirii prin intercesiune (mijlocire) sau prin inițiere (învățătură). Or, principalele teme simbolice paleocreștine care vehiculează mesajul soteriologic se regăsesc ca atare în decorul mausoleului Gallei Placidia, alături de teme noi, datorate evoluției ulterioare a iconografiei.

Ideea centrală, aceea a învierii de obște la Venirea a doua a Domnului, este simbolizată de Crucea eshatologică, strălucind pe un cer de stele, încadrată de cele patru ființe (ζωδια), plasată în cupolă, punctul focal și cel mai înalt al edificiului, cheia de boltă (la propriu și la figurat) a întregului spațiu eclezial (arhitectură și iconografie); tema este întregită plastic și simbolic în registrul inferior, prin viziuni paradisiace înfățișându-i pe apostoli ca (posibili) intercesori, precum și suflete mântuite simbolizate de cerbi adăpându-se; aceeași nădejde a mântuirii, dar a celei personale de data aceasta, este ilustrată de tema Păstorul cel Bun (invocat de textul liturgic funerar să caute "oaia cea pierdută" și să o mântuiască), precum și de Sf. Laurențiu, diaconul martir, înfățișat cu Crucea pătimirii pe umăr, dar și cu Evanghelia în mână, simbol al evanghelizării (inițierii).

În ceea ce privește articularea de principiu a programului, se poate constata cum introducerea ecuației absidă—cupolă în *oikonomia* de ansamblu a edificiului determină, odată cu transferul funcțiilor simbolice specifice, și translarea concomitentă a iconografiei consacrate până aici absidei, în spațiul calotei: Crucea luminoasă eshatologică se detașează acum pe fondul bolții înstelate, spre diferență de mozaicul absidei de la Santa Pudenziana, de pildă, prefigurând Pantocratorul din cupolele centrale de mai târziu și indicând, totodată, deplasarea punctului focal al decorului monumental din absidă în cupolă.

În altă ordine de idei, configurarea programului iconografic într-un edificiu de plan central se poate urmări, de pildă, pe un monument reprezentativ din secolul al V-lea, Rotonda Sf.Gheorghe din Thessalonic.

Mozaistul a realizat în spațiul domului viziunea Ierusalimului ceresc, cu elemente din iconografia tradițională, comparația în acest sens cu mozaicul absidial de la Santa Pudenziana dovedindu-se instructivă. Astfel, panorama de arhitecturi exterioare din bazilica romană care evoca, pornind de la Ierusalimul istoric, "Noul Ierusalim" devine, în rotonda din Thessalonic, fundal de arhitecturi

sacre, proiectate pe circumferința reală a domului care, astfel promovată într-un spațiu ideal, figurează cu rol de incintă a acestuia.

În aceste spații ecleziale (abside, coruri, exedre etc.) fulgurante, dematerializate grație efectului de "aur pe aur" (care valorifică disponibilitatea cu totul specială a mozaicului de a figura mai apropriat "cerimea"), se profilează figuri monumentale de martiri-oranți, în atitudine frontală, inscripțiile din dreptul fiecăruia precizându-le numele și datele de prăznuire după tipicul sinaxarelor ilustrate.[86]

În registrul (superior) situat deasupra celui menționat, care circumscrie medalionul din centrul cupolei, se păstrează doar urme din ceea ce pare să fi fost un cor de douăzeci și patru figuri în mișcare, pe cât se poate presupune, cel al bătrânilor din Apocalipsă, în timp ce în medalionul central, susținut de patru Îngeri în zbor, a putut fi recunoscută figura triumfală a lui Hristos, cu Crucea, șezând "pe tronul slavei".[87] Această reprezentare poate fi considerată cu atât mai apropiată de tipul Pantocratorului cu cât, spre deosebire de *Dominus Conservator* de la Santa Pudenziana, este situată în centrul parcă predestinat al cupolei, condiție formală pentru definirea tipului iconografic respectiv.[88]

Schema compozițională a mozaicului de la Thessalonic se regăsește, în parte măcar, în constituirea decorului iconografic a două monumente ravennate oarecum gemene, baptisteriul ortodocșilor și cel al arienilor. Trebuie notat că adaptarea cerută de funcționalitatea baptismală specifică s-a materializat în planul programului iconografic prin plasarea temei *Botezul Domnului* în medalioanele centrale ale cupolelor ambelor edificii, înconjurate, în registrul imediat inferior, de *Procesiunea Apostolilor*.

Efortul de adaptare la tematică se concretizează și în plan stilistic: spre diferență de viziunea celestă din rotonda Sf.Gheorghe (Thessalonic), la Ravenna este ilustrat un moment din viața pământească a Mântuitorului și,în consecință, mozaistul "materializează" corespunzător imaginea prin introducerea ornamentului floral, a fondului albastru profund pentru cer și a câmpului verzui pentru teren. Aceste mijloace plastice urmăresc să confere "substanțialitate" compoziției, după cum arhitecturile "aurii pe fond de aur" din domul de la Thessalonic sugerau ambianța celestă a viziunii.[89]

Principiul adecvării la *thematismos* este ilustrat în continuare de felul în care ecoul disputelor hristologice răzbate în iconografia monumentală ravenată care se străduiește să le confere expresie vizibilă, de pildă, în decorul bazilicii Sf. Apolinarie Nou, realizat parțial sub regele ostrogot Teodoric cel Mare (+526) și completat de Iustinian I, după cucerirea Ravennei (540).

---

[86] Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.107, n.2; I.D.Ștefănescu, *Iconografia*, p.233.
[87] Kitzinger, *Byz.Art*, p.57; Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.112.
[88] Dionisie, *Carte de pictură*, p.248; Capizzi, *Pantokrator*, p..323.
[89] Kitzinger, *Byz.Art*, p.58-61.

Ciclul evanghelic din registrul superior este astfel conceput şi realizat încât să-L înfăţişeze în friza Minunilor şi Parabolelor pe Iisus tânăr şi imberb, aşa cum L-au consacrat picturile şi mai ales reliefurile paleocreştine, după tipologia elenistică alexandrină, pentru ca în friza Patimilor, Mântuitorul să fie înfăţişat în plină maturitate, cu o maiestate impunătoare, conform tipului palestinian, senin în faţa suferinţei, ca o afirmare a firii Sale dumnezeieşti.[90]

Ansamblul decorativ nu este totuşi mai puţin coerent, înscriindu-se în tradiţia ilustrată între altele de bazilica Santa Maria Maggiore din Roma, tradiţie ce-şi are obârşia în arta monumentală inaugurată de şantierele imperiale bizantine odată cu iconografia biblică şi canonică a monumentelor constantiniene.

Iconologia patristică (I)

Decorarea edificiilor de tradiţie constantiniană a impus anumite exigenţe, decurgând din necesitatea adaptării iconografiei la arhitectonica locaşurilor, pe de o parte, iar pe de alta din funcţionalitatea cultică specifică a acestora şi, nu în ultimul rând, din vocaţia specială a picturii creştine, aceea de a vizualiza învăţătura Bisericii.

Dacă în planul realizării efective, tehnica frescei şi mozaicului a soluţionat cu strălucire valorificarea şi potenţarea funcţională şi simbolică a spaţiului interior, în planul concepţiei, temele iconografice odată cristalizate, şi-au aflat o anume distribuire în locaşuri, conturându-se un sistem coerent care nu poate fi separat, precum vom vedea, de aportul literaturii creştine a *veacului de aur*, acest principiu verificându-se ulterior şi în sinteza teologico-artistică iustiniană. Cu greu s-ar putea concepe, de pildă, crearea tipologiei Îngerilor bizantini, precum cei ce străjuiesc din timpul lui Iustinian Sf. Sofia din Constantinopol,[91] în afara influenţei exercitate în acest sens de opera lui Dionisie Pseudo-Areopagitul, care descrie într-o manieră iconografică "de erminie", cu atributele şi accesoriile de rigoare, treptele ierarhiei cereşti.[92]

Dar pentru ca literatura teologică să poată furniza elemente concrete de iconografie era necesar ca, pe urmele apologeţilor, părinţii şi scriitorii bisericeşti să aprofundeze în continuare demersul *iconologic* propriuzis.[93]

Între capadocieni, Sfântului Vasile cel Mare îi revine paternitatea unei formulări decisive pentru teologia icoanei: η τησ εικονοσ τιμη εισ τον

---

[90] Leclercq, "Iconographie", *DACL*, vol.VII, pt.II, p.26.

[91] Diehl, *Manuel*, I, p.163-64, fig.74.

[92] Ilustrarea cetelor îngereşti aşa cum sunt descrise în *Ierarhia cerească* (cap VI) se regăseşte de pildă pe coloanele sculptate ale unui ciboriu din sec.VI, aflător la San Marco din Veneţia (Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.76).

[93] "Teoria imaginii elaborată de apologeţi a căpătat o dezvoltare ulterioară la gânditorii capadocieni, la Dionisie , la Maxim Mărturisitorul..."(Bîcikov, *Estetica*, p.364).

προτοτυπον αναβαινει, formulare preluată ulterior în orice discuție despre icoane.[94] Ea corespunde, dealtminteri, unei idei curente în epocă, exprimată anterior și de Sf.Atanasie cel Mare: "luând drept pildă portretul unui împărat, care reproduce exact imaginea și forma lui"—spune el—"acel ce venerează imaginea, venerează în ea pe împărat, deoarece imaginea redă chipul și forma împăratului".[95]

Ambii autori introduc această idee ca argument în contextul disputelor trinitare, pentru a fundamenta, paradigmatic, egalitatea persoanelor Sfintei Treimi, conform principiului omotimiei, adică al egalității de cinstire. În pofida acestui caracter incidental, extraestetic așazicând, al aserțiunii, ea a devenit, în formularea Sf. Vasile cel Mare mai ales, bun al tradiției, regăsindu-se ca atare în aproape toate textele referitoare la icoane, în actele Sinodului al VII-lea Ecumenic, apoi în cele "o sută de capitole" (care i-au dat numele de Stoglav) ale Sinodului rus din 1551, în fine, în erminiile de pictură.[96]

În această formulare lapidară, problematica icoanei este plasată în termenii exacți ai relației cultice închinător/obiect de cult, caracteristică ce o deosebește de portretul obișnuit, iar pe de altă parte este definită și relația imagine/prototip, în sensul transcenderii de la obiect la persoană, din planul material în cel spiritual sau, în terminologia consacrată de-acum în literatura patristică, de la vizibil către inteligibil, indicându-se prin aceasta că icoana nu-și are suficiența în sine ci, prin ceea ce are esențial, aparține altei lumi. Precizia și acuratețea terminologică a Sf. Vasile devansează cu câteva secole demersul patristic similar, întrucât pune în ecuație, nu termenul oarecum impersonal de *arhetip*, grevat de o nuanță vag neoplatonizantă, ci pe acela biblic-canonic de *(proto)tip*, de o consistență personal(ist)ă mult mai definită.

Unui autor necunoscut dar, paradoxal, nu mai puțin celebru, îi revine meritul de a fi preluat și adâncit această idee pe cât de lapidară, pe atât de fertilă în sugestii. Acesta este autorul *Corpusului Areopagitic*, însumând patru tratate și zece epistole, puse sub numele lui Dionisie, convertitul paulin din Areopagul atenian, scrise însă mult mai târziu, semnalate pentru prima dată (518) în anturajul monofizit al patriarhului Sever al Antiohiei.[97]

Importanța decisivă pentru arta creștină a acestui corpus decurge evident din calitatea intrinsecă a demersului teologic conținut, dar este datorată și unor circumstanțe demne de luat în seamă. Nu a scăpat neremarcată, de pildă, apartenența tratatelor areopagitice la spiritualitatea creștină orientală, spațiul

---

[94] *De Spiritu Sancto* XVIII, 45 (*PG* XXXII, c.149C).

[95] *Sermo de sacris imaginibus* (*PG* XXVIII, c.709); cf. Tatarkiewicz, *Estetica*, vol.II, p.42.

[96] Oros-ul Sinodului al VII-lea ecumenic: "η γαρ τησ εικονοσ τημη επι το πρωτοτυπον διαβαινει / Imaginis enim honor ad primitivum transit;" în *Nicée II*, p. 34; trad.fr. M.-F. Auzépy, *ibidem*, p.35 și Schonborn, *L'icone du Christ*, p.144; Dionisie, *Carte de pictură*, p.53 și V.I.Stoichiță, "Studiu introductiv", *ibidem*, p. 16, n.1

[97] C.E.Rolt, "Introducere" la *Dionysius the Areopagite*, p.3.

geografic şi cultural în care acestea au apărut corespunzând peisajului sirian de ascendenţă capadociană sau antiohiană.[98] Nu întâmplător, în aceeaşi arie a fost plasat dealtminteri şi unul din termenii alternativei privind geneza artei creştine, alternativă formulată incitant la începutul secolului nostru de J. Strzygowsky: "Orient oder Rom?"[99] Este evident, totodată, şi un anumit paralelism în timp, având în vedere că momentul apariţiei Corpusului areopagitic coincide cu răstimpul şi locul afirmării depline a cultului şi teologiei icoanelor, ca şi al cristalizării caracteristicilor tehnice şi stilistice adiacente.[100] Pe de altă parte, nu este mai puţin adevărat că acest corpus s-a putut impune în Răsărit şi Apus cu autoritatea unei adevărate *Summa Theologica*, iradiind influenţe notabile în varii domenii.[101]

Abordând, aşadar, relaţia prototip/icoană sau, în termenii neoplatonizanţi mai familiari autorului, arhetip/imagine, Dionisie desfăşoară itinerariul catafatic al discursului său teologic, stabilind mai întâi premiza participării creaturii la viaţa Creatorului şi de aici oportunitatea (de principiu), dar şi posibilitatea (concretă în ultimă instanţă), a figurării invizibilului prin vizibil şi anume în acelaşi mod în care amprenta unei peceţi, zice el, "participă la formele peceţii arhetipice". Participarea nu afectează însă transcendenţa absolută a arhetipului, care rămâne unul şi acelaşi; dar pentru a face ca inteligibilul să se străvadă cât mai fidel în registrul nostru vizibil, este necesar ca 'suportul material' să întrunească o serie de condiţii: de plasticitate, de consistenţă etc.[102]

Luând analogia în termeni mai degrabă proprii decât figurali, autorul o dezvoltă în continuare, enumerând, cu aplicaţie oarecum pedantă, seria respectivă de condiţii, dovedindu-se, odată mai mult, un profund şi avizat cunoscător într-ale meşteşugului artistic, pe linia unei tradiţii inaugurată de Clement Alexandrinul şi ilustrată, mai aplicat sau doar incidental, de Sfinţi Părinţi ca Atanasie cel Mare, Vasile cel Mare, Chiril al Alexandriei, Gherman Patriarhul, Simeon Thessaloniceanul ş.a.

---

[98] Drăgulin, *Ecleziologia Tratatelor areopagitice*, p.70.

[99] Diehl, *Manuel AB*, vol.I, p.17s.

[100] Velmans, *Sviluppo e prestigio*, p.42.

[101] "Asceţilor, el le va arăta chipul cum poate sufletul să se unească cu Dumnezeu pe calea purificării şi a iluminării; exegeţii şi liturgiştii vor învăţa de la el să caute sub învelişul textelor scripturisrice şi al ritualului bisericesc un sens maiprofund; arta medievală însfârşit, va purta amprenta sa"(Godet, "Pseudo Denys", *DTC*, vol.IV, pt.I, c.436, la Drăgulin, "Ecleziologia", p.74).

[102] "Aceasta (pecetea arhetipică) se imprimă întreagă şi identică în fiecare urmă (amprentă,n.n.) şi numai deosebirea obiectelor participante la ea pricinuieşte neasemănarea urmelor întregii forme arhetipice, una şi aceeaşi; ...dacă ele (obiectele participante) sunt gingaşe, sau plastice, sau netede, sau n-au încă vreo urmă şi nu sunt nici rezistente, nici dure, nici curgătoare, nici nestatornice, figura ei (a peceţii arhetipice) va fi curată, clară, şi permanentă. Dacă va lipsi însă ceva din proprietatea pomenită, atunci materia respectivă va fi pricina neprimirii, neimprimării, neclarităţii peceţii"(*DN* II,6; trad.rom.cit. p.18).

Această competență reală, tehnică, surprinzătoare poate la un *teolog al sublimului* ca Dionisie, denotă o intimă familiarizare cu procedeele artelor plastice și poate constitui o explicație pentru înrâurirea pe care, negreșit, opera sa a produs-o în ceea ce privește aspectele stilistice mai concrete ale zugrăvirii icoanelor.[103]

Și atunci când dezvoltă faza apofatică a discursului său teologic, Dionisie dovedește aceeași multiplă disponibilitate, atât în pătrunderea pertinentă a fenomenului artistic cât și în ceea ce privește anvergura ideatică, luându-și de data aceasta termenii analogiei din domeniul sculpturii.[104] Așa cum sculptorii, îndepărtând prisosul de materie scot la lumină statuia ascunsă în blocul de piatră, marmură etc., tot așa teologii, prin negarea celor atribuite prin catafază, pot restitui Arhetipului imaginea absolutei transcendențe. Ideea aceasta, hărăzită și ea unei fertile posterități, introduce corectivul necesar la o eventuală tentație panteistă; ambele itinerarii ale cugetării, cel catafatic și cel apofatic, sunt parcurse alternativ de teolog, prin acumularea unor observații sigure care, sintetizate complementar, să conducă la definirea sau, în termenii autorului, "slăvirea" (υμνισαι) frumosului absolut.

Privită din perspectivă catafatică, materia nu poate fi rea în sine, de vreme ce ea "participă la ordine, frumusețe și formă";[105] dar, —și aici intervine corectivul apofatic— participare nu înseamnă identificare (ταυτοτης) întrucât cei doi termeni ai relației nu aparțin "aceleiași trepte"— strat sau suport ontologic.[106] Dacă Dionisie afirmă, în acord cu întreaga literatură patristică ulterioară, că "cele ce se văd sunt imagini clare ale lucrurilor invizibile",[107] totuși, fiind vorba de simboluri, el precizează deasemenea că "Dumnezeu nu este identic cu ele, așa cum nici omul nu este identic cu propria sa imagine".[108] Ține de condescendența divinității faptul că "prin mijlocirea vălurilor sfinte, în scripturi și în tradițiile ierarhice, (ea) îmbracă adevărurile spirituale în termeni luați din lumea existenței înveșmântând în chipuri și forme cele ce sunt fără chip și fără formă".[109]

La rândul lor, profeții și aghiografii în general, "atribuind Bunătății celei mai presus de nume denumiri scoase din tot felul de acte și funcțiuni, au îmbrăcat-o în chipuri și forme omenești și au proslăvit-o ca și cum ar avea ochi, urechi, față, mâini, aripi..."[110] Dar acest demers catafatic corespunde modului specific omenesc de înțelegere și de aceea autorul reintroduce corecția complementară,

---

[103] Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.76.

[104] "Să slăvim pe Cel supranatural, în chip supranatural, prin negarea tuturor celor existente; cum fac sculptorii, care îndepărtează tot ceea ce împiedică vederea clară a ceea ce-i ascuns și care scot la iveală frumusețea cea adevărată și ascunsă prin simpla luare!"(*MT* II; trad.rom.cit. p.118).

[105] *DN* IV,28; trad.rom.cit. p.58.

[106] Hartmann, *Estetica*, p.506s.

[107] *Ep* .X, *PG* III, c.1117; trad. rom. M.Gramatopol în Tatarkiewicz, *Estetica*, vol.II, p.54; cf. Stăniloae, *Dionisie: Opere*, p. 269: "Cu adevărat cele văzute sunt chipuri ale celor nevăzute".

[108] *DN* IX,6; trad.rom.cit. p.94.

[109] *DN* I,4; trad.rom.cit. p.5-6.

[110] *DN* I,8; trad.rom.cit. p.11.

apofatică: "Dumnezeirea cea a toate creatoare și necomunicabilă depășește cu mult toate aceste simboluri, prin aceea că ea nu poate fi percepută prin simțuri și nici nu are vreun fel de comuniune care s-o facă să se confunde cu cei ce participă la ea".[111]

Contribuția dionisiană la ceea ce s-a numit "teologie estetică"[112] devine astfel evidentă, în lumina celor de mai sus, chiar în forma specifică, "imnică", a acestor adevărate ode de "slăvire" a frumosului absolut, în care revin cu frecvența unor leit-motive termenii de frumos supranatural (υπερουσιον καλλον), frumos arhetipal (αρχετυπον καλλον), suprafrumos (υπερκαλλον), frumos universal (pankallon) etc., ce vor intra, ca noțiuni și categorii creștine, în zestrea conceptuală, în vocabularul așazicând tehnic al iconologiei, dar și al esteticii în general.[113]

Pe de altă parte, în ceea ce privește iconografia, în pofida aparentului paradox, semnalat mai sus, "teologul sublimului", cel mai detașat de contingent, chiar de contingentul strict teologic al disputelor hristologice acaparante în epocă, este și cel care oferă adevărate pagini de *erminie* zugravilor bizantini.[114]

---

[111] *DN* II,5; trad.rom.cit. p.18

[112] Alternativa "teologie estetică/estetică teologică", departe de a fi un simplu joc de cuvinte este aprofundată cu toată seriozitatea de H.U. von Balthasar în preambulul cărții sale *La Gloire et la Croix. Les aspects esthétiques de la Révélation*, care în versiunea originală se intitulează *Herrlichkeit. Eine Theologische Aesthetik*, indicând opțiunea autorului pentru o "estetică teologică", menită să abordeze din perspectivă și cu instrumente specific teologice domeniul esteticului.

[113] Tatarkiewicz, *Estetica*, vol.II, p.46s.

[114] Iată doar câteva subtitluri, corespunzător substanțializate în text: *Despre Serafimi, Heruvimi și Tronuri și despre prima ierarhie*(cap.VII), *Despre Domnii, Puteri și Stăpânii și despre treapta ierarhică de mijloc* (cap.VIII), *Despre Începătorii, Arhangheli și Îngeri sau despre cea din urmă treaptă a ierarhiilor cerești*(Cap.IX), *Pentru ce se spune că proorocul Isaia a fost curățit de Serafim*(cap.XIII) și, mai ales, *Ce sunt chipurile plăsmuite ale Puterilor îngerești; ce este chipul focului, ce este duhul omenesc, ce sunt ochii, nările, urechile; ce sunt gurile, ce este pipăitul, ce sunt genele, ce sprâncenele; ce este vigoarea, ce sunt dinții, ce umerii, ce sunt coatele și mâinile, ce este inima, ce pieptul, ce spatele; ce sunt picioarele, aripile, ce e înfățișarea goală, ce îmbrăcămintea, ce veșmântul strălucitor, ce e veșmântul preoțesc, ce sunt cingătoarele, ce toiegele, ce lăncile, ce securile, ce frânghiile, formele geometrice; ce sunt vânturile, ce norii, ce e arama, ce este electromul, ce sunt corurile, ce aplauzele, ce culorile feluritelor pietre; ce e chipul de leu, chipul de bou, chipul de vultur, ce sunt caii, ce sunt feluritele culori ale cailor; ce sunt râurile, ce sunt carele, roțile, ce e zisa bucurie a Îngerilor*(cap.XV), constituind surse ori tâlcuiri ("erminii") pentru tot atâtea teme iconografice anterioare sau posterioare *Areopagiticelor* (în trad.rom. Stăniloae, *Dionisie: Opere*, pp.23-35).

Sinteza iustiniană

Simbolismul teologic şi funcţionalitatea liturgică, aşa cum au fost puse în lumină de literatura patristică se dovedesc a fi în continuare coordonate constante în configurarea spaţiului eclezial, coordonate a căror convergenţă condiţionează, dealtfel, constituirea şi evoluţia pe mai departe a artei monumentale bisericeşti.

Ctitor prin excelenţă în acest domeniu, în virtutea unei vocaţii incontestabile care i-a şi atras supranumele de φιλοκτιστης, împăratul Iustinian I (527-565) a probat o capacitate neegalată în a construi şi decora edificii creştine.[115] Împăratul "iubitor de construcţii" a iniţiat, între altele, refaceri mai mult sau mai puţin radicale ale unor cunoscute construcţii constantiniene, prilejuind astfel constatări semnificative asupra evoluţiei artei monumentale în răstimpul dintre secolele IV şi VI.[116]

Tipologia vechilor bazilici corespundea, în ceea ce priveşte compartimentarea spaţiului interior, principiului distribuirii participanţilor la oficierea cultului euharistic după stadiul lor de iniţiere: ierarhie, cler, credincioşi, catehumeni, penitenţi etc., stadiu care, conform viziunii dionisiene a *ierarhiei bisericeşti*, se traducea vizibil prin gradul de apropiere de nucleul cultic (altarul).

Pe măsură însă ce afluxul masiv la botez scădea (ca urmare a generalizării botezului pruncilor, în primul rând) instituţia catehumenatului tindea să dispară, iar pe de altă parte, atenuarea rigorii "arcane", reclamată odinioară de asprimea persecuţiilor, restrângea tot mai mult disciplina penitenţială la formele individuale. Având în vedere aceste circumstanţe, se poate aprecia, simplificând întrucâtva lucrurile, că masa participanţilor la cultul public începea să se restructureze în două mari categorii: cler şi credincioşi. In consecinţă, desfăşurarea pe orizontală a asistenţei a făcut treptat loc unei concentrări a acesteia către altarul edificiului, fapt ce a contribuit la reducerea lungimii (navei) şi lărgirea corespunzătoare a spaţiului central, acest fapt răsfrângându-se inevitabil asupra dispoziţiei interiorului, în sensul asimilării graduale a planului oblong, bazilical, cu acela central (rotondă, octogon sau careu la edificiile cruciforme).

Nu este de ignorat, pe de altă parte, că această restrângere sau concentrare în jurul nucleului central (spaţial dar şi liturgic), se va compensa treptat în sensul înălţimii, sublimându-se în cupolă, dimensiunea verticală corespunzând *ierarhiei cereşti* din aceeaşi viziune dionisiană, filtrată însă prin *mistagogia* Sf. Maxim.

In această ordine de idei, dacă la Golgota complexul constantinian alătura, în aceeaşi incintă, bazilica Sfintei Cruci şi Rotonda Sfântului Mormânt, următorul reper al evoluţiei schiţate mai sus îl constituie bazilica Naşterii din Betleem

---

[115] Popescu, *Inscripţii GrL*, p.123.

[116] Diehl, *Manuel AB*, vol.I, p.153; Leclercq, "Justinien", *DACL*, vol.VIII (1928), p.507s; Vasiliev, *Histoire*, vol.I, p.245s; Runciman, *Civilisation*, 35s; Grabar, *Peinture*, p14,68,98; Haussig, *Histoire CB*, p.83,123; Kitzinger, *Byz.Art*, p.81s; Lazarev, *Istoria PB*, vol.I, p.147s.

întrucât reunea, dintru început, într-unul şi acelaşi edificiu, corpul bazilical (cu respectivele nave) şi martirionul octogonal, construit pe locul rezervat în mod obişnuit absidei altarului.

Arhitecţii lui Iustinian au mers mai departe pe linia acestei integrări, înlocuind octogonul constantinian cu un altar triconc, racordat ingenios la corpul bazilical, încât să alcătuiască un ansamblu unitar. Dezvoltări ulterioare pe această temă tipologică a triconcului vor produce locaşul cu cea mai mare răspândire în lumea ortodoxă: biserica de plan treflat, cu braţul longitudinal al crucii alungit spre apus.[117]

Sub Iustinian, a fost refăcut şi edificiul cruciform al martirionului Sf.Ioan Evanghelistul, de la Efes, ce fusese construit în secolul al V-lea pe locul altui locaş arhaic, anume respectându-se dispoziţia iniţială din jurul careului criptei, dar înlocuindu-se acoperişul în şarpantă cu un nou sistem de bolţi şi calote.[118]

O reconstrucţie de aceeaşi manieră, mai radicală însă şi la o scară grandioasă, a făcut din biserica (martirionul) Sf. Apostoli, mausoleul lui Constantin, un locaş vestit şi un model imitat în lumea creştină (pe baza unei astfel de replici, San Marco din Veneţia, el putând fi reconstituit şi apreciat astăzi). Biserica Vlaherne, ctitoria constantinopolitană a împăraţilor Marcian şi Pulheria (sec.V), a prilejuit, de asemenea, o intervenţie semnificativă a meşterilor lui Iustinian, materializată în transformarea planului bazilical originar, în spiritul noii orientări, prin completarea colonadei interioare şi crearea unui sistem de susţinere care să poată fi surmontat de o boltă sau calotă.[119]

O dispoziţie interesantă o prezenta complexul arhitectonic ctitorit de Iustinian înainte de accederea la tron (527), complex situat lângă palatul său din Constantinopol şi care includea, într-un vast perimetru (comun) biserica Sf.Apostoli Petru şi Pavel, de tip bazilical (ce nu mai fiinţează) şi biserica Sf. Serghie şi Vah, care ilustrează cu strălucire, până azi, tipul edificiilor de plan central cu cupolă, aceasta fiind susţinută de un tambur octogonal, sprijinit pe 16 coloane şi patru stâlpi masivi. Coloanele de marmură de diferite culori şi capitelurile de marmură albă de Proconnes crează o decoraţie interioară de o deosebită eleganţă, la care se adăuga odinioară, după mărturia lui Procopiu (De Aedificiis, I,4), vibraţia policromă a mozaicurilor.[120]

Din punct de vedere tipologic, locaşul se înscrie în descendenţa "Bisericii Mari" — Octogonul lui Constantin— din Antiohia, alături de cealaltă replică iustiniană a sa, mai fidelă încă, San Vitale din Ravenna;[121] dar, în timp ce aceasta din urmă este înscrisă într-o incintă poligonală, cea dintâi este adăugită cu un

---

[117] Braniştе, *Liturgica*, p.311; Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.119.
[118] Diehl,*Manuel AB*, vol.I, p.182; Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.154s.
[119] Janin, *Eglises CP*, p.166; Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.372.
[120] Janin, *Eglises CP*, p.451. Despre originile iconografiei în martirionul Sfinţilor de la Resafa, Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.26.
[121] Vătăşianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.56.

nartex dreptunghiular, înscriindu-se astfel într-un pătrat. Dispoziția internă a spațiului, și în primul rând alternanța semicalotelor cu bolți semicilindrice, trimite, pe de altă parte, la configurația interioară a octogonului capadocian din descrierea Sf.Grigorie de Nyssa, care îi evoca acestuia semnul Crucii.[122] Totodată, prezența semicalotelor ca elemente de sprijin la tamburul cupolei, prefigurează un procedeu ce va fi avut în vedere (și aplicat) la principala ctitorie constantinopolitană a lui Iustinian, Sf. Sofia.

Un experiment util în aceeași perspectivă pare să-l fi ocazionat reconstruirea altui locaș din capitală, din cunoscuta triadă constantiniană, anume Sf.Irina Veche (Παλαια), construcție de tip bazilical, dar care va fi adaptat astfel încât să poată susține o cupolă centrală și o altă calotă, eliptică, mai joasă, acoperind prelungirea vestică a navei; în acest fel, sub înfățișarea de bazilică încoronată de cupolă, chiar dacă de o rezolvare mai greoaie, ea constituie încă un reper în evoluția ascendentă spre tipologia Sfintei Sofia și anticipează, totodată, biserica bizantină în cruce greacă de mai târziu.[123]

În mod edificator, compararea planurilor ultimelor două locașuri, Sfinții Serghie și Vah, de plan central, și Sf. Irina, de plan bazilical, indică tendința spre sinteză urmată de arhitecții lui Iustinian: față de acoperirea cu o singură cupolă a celui dintâi și cu două cupole alăturate, a celuilalt, sistemul de la Sf.Sofia, anume o cupolă centrală sprijinită pe două semicupole (mai joase) situate în axa est-vest, constituie încununarea logică a antecedentelor semnalate și soluția optimă, în același timp, de articulare unitară a spațiului, la dimensiunile considerabile ale bazilicii, dar într-o configurație spațială ce întrunește simultan și funcționalitatea și simbolismul rotondei.[124]

Iese astfel în evidență "diagrama" evoluției ce a condus la performanța, considerată pe drept cuvânt unică, a construirii "Bisericii Mari" din Constantinopol. Dată fiind diferența radicală, structurală și de principiu, dintre tipul bazilical și tipul de plan central, pe care cupola trebuie să o surmonteze, rămâne de investigat resortul deosebit ce a stat la baza efortului susținut de asimilare reciprocă a celor două tipuri.

Or, dincolo de exigența funcționalității liturgice, care putea fi satisfăcută în ultimă instanță și de alte soluții constructive, reiese că numai atașamentul sensibilității răsăritene față de simbolismul teologic al cupolei —întruchipare vizibilă a cerurilor— în care și-a recunoscut chipul, expresia monumentală[125], a putut transcende dificultățile legate de incongruența originară bazilică/rotondă, spre a se împlini în miracolul arhitectonic pe care-l reprezintă Sf.Sofia.[126]

---

[122] Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.151.

[123] Diehl, *Manuel AB*, vol.I, p.150.

[124] Diehl, *Manuel AB*, vol.I, p.157;Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.393.

[125] Stăniloae, *Spiritualitate*, p.37s; Vătășianu, *Ist.Artei*, vol.I, p.62.

[126] Configurația edificiului realizat de Iustinian, așa cum apare în descrierile (εκφρασεισ) din izvoarele contemporane, corespunde în general cu înfățișarea de azi. Paul Silențiarul, Εκφρασισ

Paralel cu această evoluție înnoitoare, datorată în primul rând șantierelor subordonate direct curții imperiale, dacă nu împăratului Iustinian însuși, tradiția edilitară anterioară s-a prelungit desigur, în capitală și în provincii, construindu-se bazilici, rotonde, bazilici cu cupolă, locașuri cruciforme etc., după tipologia consacrată anterior. În provincii îndeosebi, această tradiție s-a dovedit mai tenace, pe teritoriul Scythiei Minor (Dobrogea), de pildă, descoperindu-se peste 30 de edificii, între care predomină bazilica elenistică, acoperită obișnuit în șarpantă, cu sau fără arcade, decorată cu mozaicuri pavimentare și fresce parietale, coloane și capiteluri sculptate.[127] Sunt de menționat, între altele, edificiul bazilical cu dimensiuni de catedrală din Tomis, "bazilica de marmură" de la Tropaeum Traiani, cea cu transept din același *sit* arheologic (în care sunt indicii de mozaicuri parietale), precum și altele din Histria, Callatis etc., cercetate areheologic.[128]

Tipurile de edificii și fragmentele de decor sculptural denotă interferența unor influențe complexe din Asia Mică, Macedonia și chiar Siria, în spiritul de sinteză caracteristic epocii lui Iustinian; rezolvări cu totul deosebite ca transeptul bazilicii de la Tropaeum Traiani, baptisteriul de plan treflat din același loc, cripta boltită pe pandantivi din Tomis etc. aparțin acestui răstimp privilegiat și nu întâmplător omagiul de Ιουστινιανοσ ο φιλοκτιστησ era adus împăratului "iubitor de construcții" de contemporanii săi de la Dunărea de Jos.

Arta monumentală în componenta ei decorativă (plastică și iconografică) urmează în linii mari aceeași evoluție ca și arhitectura, cu care se și îngemănează dealtminteri, în constituirea ambianței spațiului eclezial. Și în acest caz, comparația cu realizările precedente are menirea de a defini momentul de apogeu pe care îl reprezintă sinteza iustiniană în contextul a ceea ce s-a numit "prima vârstă de aur" din istoria artei bizantine; monumentele păstrate care conservă ansambluri (mai mult sau mai puțin complete) sau părți importante din decorul mural originar, se prezintă studiului ca tot atâtea dovezi în acest sens.

În afară de centrele cunoscute ale artei bizantine, Roma, Constantinopol și Ravenna, alte câteva *situri* privilegiate, precum cele de la Locurile Sfinte sau din Capadocia, ori Bawit și Bagawat în Egipt, păstrează și oferă cercetării adevărate mostre de artă monumentală care, interogate sistematic, vin să completeze trăsăturile ținând de arta aulică a celor dintâi, cu caracteristicile artei de inspirație și factură monastică a provinciilor.[129]

τησ Αγιασ Σωφιασ, *CSHB*, p.3-58; Agatias Scolasticul, *Ecc.Hist.*(V,9), *CSHB*, p.295-97; Procopiu de Cezareea, *De Aedificiis* (I,1), *CSHB*, III, p.173-81; Janin, *Eglises CP*, p.460-61; Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.373s; Haussig, *Histoire CB*, p.94s.

[127] *ACR*, vol.I, p.35s; Nicolescu, *Moștenirea biz.*, p.20s.

[128] Popescu, *InscripțiiGrL*, p.121; Păcurariu, *IBOR*, vol.I, p.149s.

[129] Grabar, *Martyrium*, vol.II, p.230; Jerphanion, *Cappadoce* passim; Lazarev, *Istoria PB*, vol.I, p.186,189.

Ravenna a fost doar pentru scurt timp capitala imperiului de apus, dar a rămas pentru posteritate una din "capitalele" artei bizantine în general şi ale iconografiei monumentale în special.[130] Zestrea de mozaicuri ravennate, unică în lumea bizantină, decorează deopotrivă edificii bazilicale şi de plan central, prilejuind consideraţii utile în privinţa a ceea ce s-a numit criteriul adecvării la tematică (qematismos) în punerea în ecuaţie a raportului arhitectură/iconografie şi a relaţiei acestora cu destinaţia cultică a edificiului.[131]

La bazilica Sant'Apolinare il Nuovo, cu mozaicuri din timpul regelui ostrogot Teodoric cel Mare (+526), se completează sub Iustinian decorul în registrul inferior al pereţilor laterali ai navei, cu celebrele "teorii" (şiruri) de martiri şi martire, a căror procesiune solemnă converge către absidă unde, de o parte şi de alta, figurează compoziţiile simetrice înfăţişând pe Hristos şi respectiv Maica Domnului, şezând pe tronuri, încadraţi de îngeri. Dacă amintitele mozaicuri (anterioare) din registrele superioare prezintă ciclurile evanghelice ale Minunilor şi Patimilor, caracterizate mai sus ca tipice pentru decorul bazilical, teoriile de martiri reprezintă contribuţia originală a meşterilor din timpul lui Iustinian, ocazionată, se pare, de necesitatea disimulării unor scene de gen, mai vechi, înfăţişând aspecte profane de la curtea regelui Teodoric. Oricum, intervenţia acestora s-a dovedit inspirată şi de un deosebit efect monumental, pasul măsurat al procesiunii martirilor cadenţând înaintarea spre altar, sugerându-se astfel o trecere *en enfilade* ce pune în valoare desfăşurarea ritmică a decorului monumental pe suprafeţele vaste ale interiorului bazilical.[132]

O altă bazilică ravennată, Sant'Apolinare in Classe, prezintă o compoziţie absidială în mozaic, de un caracter cu totul deosebit, emblematic, cum a fost numit mai sus, întrucât reuneşte, în spaţiul circumscris al calotei, elementele a trei teme iconografice distincte: *Crucea* (eshatologică), *Orantul* şi *Transfigurarea Domnului*, toate hărăzite spaţiului absidial, primele două de o tradiţie ce merge până în arta paleocreştină, cea de a treia de o concepţie ulterioară, post-constantiniană, ilustrată de pildă în mozaicul absidial contemporan (sec.VI) de la mânăstirea Sf. Ecaterina (Sinai), datorat tot lui Iustinian.

Privită în ansamblu, compoziţia transpune minunea Schimbării la faţă, într-o viziune paradisiacă, în care obişnuitei figurări a Domnului în *mandorlă* ("slava mare") i se substituie Crucea monumentală, brodată cu perle şi pietre preţioase; din reprezentarea obişnuită sunt păstraţi cei doi profeţi, Moise şi Ilie, înfăţişaţi în bust, de o parte şi de alta, în timp ce apostolii Petru, Iacov şi Ioan sunt figuraţi simbolic de cele trei oi de la picioarele Crucii. Mai jos, în mijlocul unui peisaj

---

[130] Grabar, *Peinture*, p.54,186s.

[131] Grabar, *Martyrium*, vol.I, p.200, n.1: despre θεματισμοσ la Vitruvius; apoi p. 91, 369s, 393s, cu unele consideraţii despre funcţionalitate cultică şi despre simbolistică; şi vol.2, pp.105s, 129s ,164, 230s, 299, 317s , 333s, 342, distribuirea temelor iconografice în legătură cu aceste exigenţe.

[132] Kitzinger, *Byz.Art*, p.71, 93, 103.